2/180
Februarie 2018
Anul XV

Cafeneaua literară



Gheorghe PANTELIE - **Natură statică** (detaliu)

supliment
ARTE POETICE

Alessandro DE FRANCESCO - Pentru o teorie non-dualistă a poeziei

Ionuț MILOI - Conceptul de rescriere în teoriile literare actuale

Frumosul rosmarin



Erau nişte duminici rânduite de Dumnezeu într-o balanţă a liniştii greu de imaginat astăzi. Aveam impresia că ocup un spaţiu fără sfârşit şi tocmai de aceea nu mă îngrijeam de detalii. Peste tot părea că găsesc locuri libere, pe care le stăpâneam cu inocenţă. Într-o astfel de duminică, în liniştea ei stratificată, s-au dizolvat brusc toate graniţele protectoare.

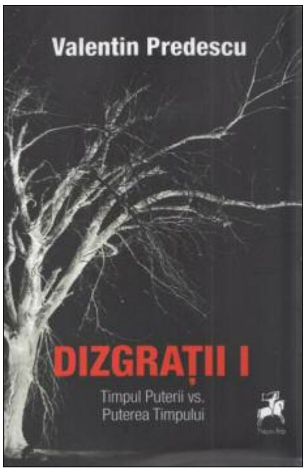
Aveam aproape şapte ani. Dintr-o curte alăturată casei noastre, răzbătea o muzică rudimentară, spinoasă. Un instrument enigmatic slobozea cu poticneli un cântec, un fel de vaiet lung pe claviatură, ca şi cum toate notele ar fi fost scăpate pe jos şi recuperate la iuţeală. A urmat un ritm mai robust, un marş pe care-l auzeam prima oară. Nu înţelegeam ce se petrece. Aveam impresia că strania descărcare de acorduri muzicale mă va atinge direct, mă va ajunge din urmă. Parcă m-ar fi învăluit cu totul şi nu mă puteam sustrage acelei emoţii nemaiîntâlnite. Aş fi vrut să mă ascund până când prăbuşirea de sunete ar fi încetat. Nu ştiam pe-atunci că ceea ce auzisem era muzică de nuntă, un *marş de primire*.

Câţiva ani mai târziu, s-a întâmplat ca această poveste să îmi apară într-o altfel de lumină. Altă curte, alt cort de nuntă. Pe un podium improvizat, mi-a atras atenţia un taraf micuţ care interpreta, doar instrumental, un mănunchi de piese lejere (un fel de *café concert*, cum aveam să aflu...). Printre ele am recunoscut şi cântecele acelei vremi (ale anilor '60), difuzate la radio sau extrase din coloana sonoră a filmelor în vogă. Am auzit, siderată, o melodie pe care o credeam „secretă", numai a mea, ceva ce nu-mi închipuiam că se poate cânta într-o curte, la ţară, la o nuntă... Am recunoscut, limpede şi în cadenţa lui familiară, tangoul lui Adamo, *Vous permettez, Monsieur...* Am avut un moment de durere peste care, în acel moment, credeam că nu voi putea trece. Pentru a păstra piesa mea de suflet (ma chanson de l'époque romantique), m-am apropiat (şi mă mir că am avut curajul) de micul taraf-orchestră. Una după alta, într-o înlănţuire ştiută numai de lăutari, am ascultat uluită piese muzicale din repertoriul occidental: *I found my love in Portofino, Mexico-Mexico, Guantanamera, Rossignol de mes amours* şi alte mari şlagăre ale vremii. Şi ritmurile creşteau, şi instrumentele parcă se topeau în frenezia fără margini a lăutarilor. O bucurie liniştită se aduna în sufletul meu, pe măsură ce o undă de melancolie străbătea spaţiul acela nepotrivit cu rafinamentul interpretării, în contradicţie cu horele profane care au urmat şi care mi-au ieşit repede din atenţie.

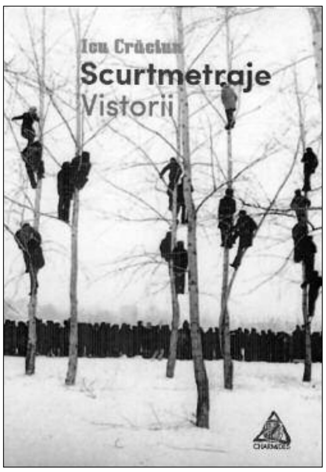
Toate acestea au lăsat o urmă puternică în imima mea şi au anticipat întâlnirea de mai târziu cu muzica lăutărească veche, cu talentul şi virtuozitatea lăutarilor. De la cântecele de nuntă ale micului taraf şi până la muzica rafinată a lăutarilor din marile saloane n-au fost prea mulţi paşi de făcut. Ca o umbră de neşters, ca şi cum aceasta nu s-ar putea desprinde de iubirea pentru primul meu cămin, rămâne în adoraţie duminica însufleţită de strălucirea ca de fosfor a „lăutarilor de praf". Şi totuşi, admiraţia mea se îndreaptă către lăutarii de salon, pe care i-am văzut concertând şi în staţiuni sau în grădini înflorite de vară. Muzica lor are ceva din timpurile aşezate în rostul lor, ceva de fotografie veche.

Fie-mi permis să ajung la finalul scurtei poveşti amintindu-vă şi invitându-vă să căutaţi, să ascultaţi şi să iubiţi, la capătul unei zile obositoare, măcar atât: *Căruţa poştei* şi *Frumosul rosmarin*, aşa cum numai Nicuşor Predescu ni le aduce pe arcuşul viorii sale, cu eleganţă.

Liliana RUS







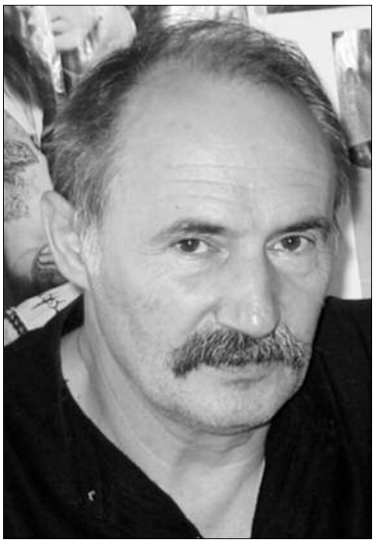
Observații de bun simț



Scăpată din frîiele cenzurii și autocenzurii, critica noastră înfățișează azi două aspecte contrastante, care denotă însă deopotrivă un dezechilibru. Mai întîi, o decomprimare ce se manifestă prin duritatea unor negații de-a valma, fie în perspectiva radicală a demontării unor „iluzii” ale literaturii române, fie în planul unei subiectivități înverșunate de tipul celei prin care, bunăoară, un teoretician al „ideilor literare” nu ezita a se răfui cu toți cei ce i se părea că i-ar sta în cale. Curios, reprezentanților unor atari atitudini le stă adesea în gît **Istoria** lui G. Călinescu, de la care s-ar trage toate păcatele literelor noastre. În al doilea rînd, un șir de reminiscențe ale epocii antedecembriste. Comentarii care observă o „diplomație”, un oportunism menit a nu „indispune” pe cei socotiți influenți, ba, dimpotrivă, pe cît cu putință a le intra în grații. A nu contraria, Doamne ferește!, un bonton al vieții publicistice confortabile. Un condeier care s-ar abate de la o asemenea cutumă riscă a fi privit cu suspiciune, ca un ins care „a fluierat în biserică”. Din această categorie a incomozilor face parte Mircea Dinutz. Fără mare vizibilitate, ca unul ce domiciliază la Focșani, d-sa nu pregetă a indica, într-un spirit de independență ce-l onorează, o seamă de „tare” ale literelor noastre de azi, trădînd o stare de „împovărătoare confuzii”. Să-i urmărim cîteva observații. Autori de vîrste diverse publică „la cantitate”, de parcă s-ar găsi „într-o competiție”, ajungînd a se evalua conform numărului de volume pe care le-au semnat. Unul dintre ei, contestat într-o revistă, se apără întrebîndu-se retoric: „D-ta știi cîte volume am eu?”. Lansările de carte au ajuns a se face „în grup”, vulgarizînd cartea, umilindu-i pe cei ce-o înfăptuiesc: „Acum sînt prezentați 10-20-25 de autori, într-un interval fatalmente limitat. Sînt prezentări repezi, lacunare și superficiale, de obicei în termeni ditirambici”. Ce să mai zicem despre premiile care se oferă pe bandă rulantă? Dispensatorii lor sînt puzderie, de la filialele Uniunii Scriitorilor și 40-50 de periodice cu profil cultural, pînă la nenumăratele „festivaluri”, unele ajungînd, dintr-o lovitură, la cîteva zeci de distincții. Spre a nu mai vorbi de „penibilele tîrguieli ce au loc între organizatori și invitații de marcă: «Dacă nu primesc un premiu (consistent), nu vin». Ce să facă bietul organizator? Se descurcă cum poate!”. În mediul acesta își scoate capul provincialismul lipsit de simțul ridicolului. Astfel, un premiu pentru proză al unei filiale US a purtat ani în șir numele unui Traian Olteanu: „Am crezut un timp că e o farsă!... Cum să accepți că un prozator dintre cei mai modești cu putință a devenit, peste noapte, *premiu literar,* alături de Balzac, Proust, Caragiale, Creangă!?? «Se sparie gîndul», vorba cronicarului”. Aici e indicat un fenomen cu osebire stînjenitor, „superlativita”, care-i vizează nu o dată pe literații locali a căror reputație nu depășește îndeobște marginile unui orășel. „Să zicem că un oarecare Ion Vasilescu îl preamărește pe Vasile Ionescu, carte după carte, la fel de incandescent și senioral, în timp ce al doilea face același lucru, topit de admirație față de cărțile celuilalt. Au tot dreptul, la o adică... E o adevărată competiție a encomiaștilor, care a intrat într-o nefericită normalitate”. Se conexează astfel, vai!, „avalanșa de cărți proaste și de cronici preamilostive”, crescînd pînă la „înălțimi amețitoare” așa-zisul prestigiu al autorului în cauză. O mostră a excesului? Iat-o: „afirmația unui comentator oarecare, conform căruia în fiecare județ există doi-trei poeți mai buni decît Mircea Cărtărescu”. O altă chestiune spinoasă pe care o mai pune Mircea Dinutz este cea a drepturilor de autor. Răsplătesc ele în mod echitabil valoarea sau urmăresc cu precădere criterii negustorești, lăsîndu-i frecvent de izbeliște pe cei mai buni? Pe plan mondial, se află în fruntea topului, conform revistei **Forbes**/2004, James Patterson, Danielle Steel, Stephen King, Stephanie Meyer, „campioni ai literaturii de consum”. La noi, primul loc pe podium a fost cîștigat de autorul bestsellerului **De ce iubim femeile?** „O carte de vacanță pe care o citesc, cu aceeași plăcere, bucătăresele, parlamentarii, vipurile de doi cenți și jumătate care sufocă ecranele televizoarelor, de ce ne-am mira!?”. Eu unul am citit cartea lui Mircea Dinutz cu un viu interes. Sper că vor mai fi fiind și alții.

Gheorghe GRIGURCU

Mircea Dinutz: **D’ale democrației. Editoriale. Tablete de toată ziua**, Ed. Nico, 2012, 144 p.



Virgil DIACONU – convorbiri cu prozatorul și criticul THEODOR CODREANU despre poezia, critica și viața literară contemporane



Postmodernismul, o „nouă morişcă a beţiei de cuvinte”…

- *Cum ai debutat Th.C.? Greu? Uşor? Te-a ajutat cineva?*

- Dacă te referi la debutul în revistă, nu a fost atât de greu, cel de critic producându-se chiar în prima revistă a Uniunii Scriitorilor, „România literară”, cel care mi-a dat botezul, în primăvara anului 1969, fiind Geo Dumitrescu, proaspăt redactor-şef şi sprijinitor al tinerilor. Debutul ca prozator a survenit un an mai târziu, în noua serie a „Convorbirilor literare”, acolo „naşul” fiind prozatorul Ion Istrati. Aşadar, tânărul student care eram nu putea să aibă un început de carieră literară mai fericit. Greul a început cu debutul în volum, o întreagă poveste la Editura Junimea din Iaşi. În „Convorbiri literare”, în 1970, publicasem capitole dintr-un roman, *Marele zid*. Cum nu mă satisfăcea, am lucrat, după 1970, la alt roman, *Varvarienii*, despre care exigentul critic Al. Dobrescu afirma că mă va situa între primii prozatori ai momentului. Numai că, trecând de juriul ieşean, la concursul de debut în volum, în 1979, n-a putut trece şi de cenzură, nici la Junimea şi nici la Editura Cartea Românească, unde am mai încercat, deşi cartea a ajuns în faza trecerii în planurile editoriale. La Junimea, mi s-a cerut „altceva”, care să nu pună aşa mari probleme. În cele din urmă, în 1981, după tărăgănări, ca-n *Procesul* lui Kafka, am debutat cu o jumătate de roman, *Marele zid*, bine jumulit, deci. Au urmat, apoi, lungi ani de bătălie cu editurile Cartea Românească şi Eminescu, la cea dintâi reuşind, în cele din urmă, debutul editorial ca eminescolog cu *Eminescu – Dialectica stilului*, în 1984. Acolo, în cele din urmă, am avut noroc de George Bălăiţă, care venise în fruntea editurii după moartea lui Marin Preda. Altfel spus, mai multe dintre cărţile mele au stat în sertar, apărând abia după 1989.

- *Acum câtva timp, un cunoscut poet optzecist ironiza un alt poet pentru faptul că acesta „nu a prins trenul optzecist”, ca şi cum trenul poetic optzecist ar fi chiar trenul poeziei, unicul tren al ei. Ce spui, Theodor Codreanu, trebuie să fii musai optzecist, ca să fii poet? Whitman, Esenin, Omar Khayyam, Trakl, Ecclesiastul nu au prins trenul poeziei optzeciste. Și apoi, chiar sunt toți poeții optzeciști unul și unul?*

- După cum ai băgat de seamă, nici eu n-am prins trenul „şaptezecist” şi nu mi s-a îngăduit să mă agăţ nici de scara trenului „optzecist”, decât cu două cărţi, şi astea incompatibile cu textualismul, fiindcă între mine şi postmodernişti nu a existat, probabil, vreo afinitate, eu venind cu propria mea „paradigmă”, îngăduit fiindu-mi s-o numesc *transmodernă*, după 1989, dincolo de mode. Când a triumfat campania de impunere teoretică şi practică a conceptului de *postmodernism*, politicii oficiale convenindu-i această nouă morişcă a beţiei de cuvinte, mi-am exprimat scepticismul într-un articol din „Luceafărul” (*Postmodernismul – o nouă modă?*, în nr. 23/1987). Un motiv puternic de marginalizare ce a urmat. În *Eminescu – Dialectica stilului*, în plină predominare a impresionismului critic şi a metodelor critice de import, veneam cu ecuaţia metodologică a *dublului referenţial*, pe care, mai târziu, un Basarab Nicolescu o va numi *transdisciplinaritate*. Se întâmplau toate în plină glorie şi putere instituţională dobândite de postmodernişti. Aşa e şi cu marea poezie: ea este peste mode şi timp, e *transmodernă*, adică esenţialmente *modernă* cu adevărat. Ţinta ei nu este *cantitatea* textualistă, ci *calitatea* ontologică şi estetică. Distincţia aceasta, în domeniul civilizaţiei şi culturii, a făcut-o, la vremea lui, René Guénon. Optzeciştii cu adevărat talentaţi şi-au depăşit condiţia, făcând saltul în domnia *calităţii*.

„Criticul literar este medicul literaturii (...), dar critica însăşi este ameninţată de diverse maladii”

- *Cum înţelegi critica literară, în general? Care ar fi primele ei obiective?*

- Criticul literar este medicul literaturii. Fiind un organism viu, de o rară sensibilitate, literatura este veşnic pândită de varii maladii, cea mai importantă fiind, conform diagnosticului pus de Titu Maiorescu, *beţia de cuvinte*. Sau după diagnosticul lui Eminescu: „E uşor a scrie versuri,/ Când nimic nu ai a spune,/ Înşirând cuvinte goale/ Ce din coadă au să sune.” Lucrurile par foarte simple, dar se dovedeşte cât de grea este misiunea criticii, ea însăşi fiind ameninţată de diverse maladii, căci şi critica adevărată este creaţie. Lui Eminescu i s-a pus eticheta de *reacţionar* încă din timpul vieţii. Iar el s-a mândrit cu această ignorantă acuzaţie. A fi „reacţionar” este marea şansă a spiritului critic, iar Eminescu a fost cea mai înaltă formă a spiritului critic românesc: „Maniera noastră de-a vedea e pe deplin modernă: pentru noi statul e un obiect al naturii care trebuie studiat în mod individual, cu istoria, cu obiceiurile, cu rasa, cu natura teritoriului său, toate acestea deosebite şi neatârnând câtuşi de puţin de la liberul arbitru al indivizilor din cari, într-un moment dat, se compune societatea. De aceea, dacă tendenţele şi ideile noastre se pot numi *reacţionare* (**s.n.**), epitet cu care ne gratifică adversarii noştri, această reacţiune noi n-o admitem decât în înţelesul pe care i-l dă fiziologia, reacţiunea unui corp capabil de a redeveni sănătos contra influenţelor stricăcioase a elementelor străine introduse înlăuntrul său.” M. Eminescu, *Timpul,* 17 august 1879.

La fel, critica literară adevărată este *reacţionară*. Când un organism este bolnav, ea trebuie să fie capabilă s-o spună cu argumente, dar şi să recunoască splendorile organismului creat de poet şi de ceilalţi creatori, acolo unde ele există.

„Din păcate, Revoluţiunea nu ne-a adus o critică literară superioară celei din epocile anterioare”

- *Ne-a adus Revoluţiunea o critică literară mai responsabilă şi competentă şi, implicit, un canon de opere literare mai curat, mai eliberat de impunerile (presiunea) criticii oficiale, adică un canon în care să domine operele literare cu adevărat valoroase, iar nu cele favorizate de grupurile de interese de tot felul? Au fost eficiente revizuirile literare iniţiate după anul 1989?*

- Răspunsurile la aceste întrebări ar necesita multe pagini. În ce mă priveşte, am şi făcut-o în diverse publicaţii, inclusiv în eseurile apărute în „Cafeneaua literară”. Din păcate, „Revoluţiunea” nu ne-a adus o critică literară superioară celei din epocile anterioare. Ba, se pot depista simptome de *proletcultism invers*, culminând cu o vastă mişcare ideologică a „demitizărilor”, adică a agresării maladive a valorilor majore româneşti, începând cu Eminescu şi sfârşind cu Vintilă Horia şi Mircea Eliade. S-au adus în sprijin chiar şi legi odioase, precum faimoasa 217/2015 (modificare a ordonanţei de urgenţă nr. 31/2003), dovadă limpede că România nu a câştigat libertatea după „Revoluţiune”, ci doar un simulacru de libertate pe care pseudo-elitele la modă o cultivă cu iresponsabilă beţie de cuvinte antinaţională. În locul *esteticii* maioresciene şi lovinesciene, s-a ivit aşa-numita *est-etică*, ideologie lipsită chiar de *etica* de la care se revendică. Dar ce este mai grav e că în toiul acestor dispute sterile, simptom al *trădării cărturarilor*, cum o numea Julien Benda în 1929, se neglijează valorile autentice care nu lipsesc astăzi, dar care sunt ocultate sub pavăza *listelor negre* sau, la antipod, a celor „luminoase” ale intereselor de grup.

- *Evaluează criticii imparţial, obiectiv, sau sunt confiscaţi de interese generaţioniste sau de altă natură? Ai cumva sentimentul că unii critici supraliciteaza valoarea anumitor poeţi, scriitori, în timp ce scriitori de valoare sunt ignoraţi sau minimalizaţi? Falsifică critica literară valoarea şi ierarhia reală a scriitorilor?*

- Criticii născuţi, iar nu făcuţi emit judecăţi de valoare imparţiale, dar, fiind o specie rară, nu pot să cuprindă toate valorile la nivel naţional, ci doar aleatoriu, ţinând seamă şi de proasta circulaţie a cărţii, de tirajele confidenţiale. Statul românesc a abandonat cvasitotal sprijinirea culturii naţionale, exceptând unele grupuri de răsfăţaţi ai zilei. Pe de altă parte, în invazia de literatură actuală, criticul nu poate să citească decât o câtime dintre cărţile care i se trimit de către autori. În ce mă priveşte, sunt în urmă cu câţiva ani buni, încât nu pot decât să-mi cer iertare, şi pe această cale, de la scriitori, fiindcă timpul nu-mi permite să citesc decât prea puţin din ce primesc. Cu atât mai mult, cu cât nu m-am specializat în critica de întâmpinare, practicând-o sporadic. Doar un exemplu: am primit de la unul dintre cei mai mari scriitori români în viaţă, D.R. Popescu, în 2015, o excepţională carte de publicistică, *Corul morilor de vânt*. Ei bine, abia recent am reuşit s-o citesc şi să scriu despre ea. Între timp, n-am mai găsit semnalată cartea nicăieri, ceea ce înseamnă fie prezenţa experienţei trăite de mine, fie existenţa strategiei *tăcerii* profesate în zilele noastre. Un poet valoros precum Nicolae Ionel îmi mărturisea că despre ultimele 40 de cărţi ale sale nu s-a scris nici o cronică! Asistăm, aşadar, la o maladie a spiritului critic instaurată după 1989! Din acest punct de vedere, se falsifică, evident, ierarhia valorică a scriitorilor, ceea ce ne aruncă într-o mare epocă de confuzie.

- *Cum te apreciază critica literară? Dar tu ce critici apreciezi în mod deosebit? Ce ai de reproşat criticii literare?*

- În mediul pe care l-am creionat, nu pot fi tratat decât în paradigma vremii. Nu pot spune că nu sunt apreciat (cărţile mele aducându-mi şi mari prieteni), dar, în acelaşi timp, mă văd şi pus în listele negre, cu urmări depistabile până în sânul familiei. Războiul ideologic antinaţional îl resimt din plin, fiindcă, la noi, se petrece, de multă vreme, ceea ce Nichifor Crainic scria într-o carte postumă

(îngăduie-mi să reproduc tabloul zugrăvit): „A fi naţionalist în România, adică a-ţi închina viaţa ridicării neamului şi ţării tale, însemnează a te aşeza pe un pisc în bătaia tuturor furtunilor urii şi a trăsnetelor răzbunării. Nimic nu e mai urâtă, nimic mai prigonită şi mai lovită decât dragostea supremă de românism. O viaţă întreagă de luptă înseamnă o viaţă întreagă de sângerări. Nu s-a închis bine o rană şi alta se cască mai adânc în făptura ta morală. A cui este această ţară şi care e destinul ei, că românii care se ridică până la conştiinţa superioară a unei misiuni româneşti sunt izolaţi ca nişte nelegiuiţi şi arătaţi cu degetul ca nişte năuci? În România trăieşte bine numai cine face tranzacţii cu străinismul. În România duce existenţă mucenicească numai cine, refuzând aceste tranzacţii, pulsează în ritmul sângelui acestui neam nenorocit. Un Bălcescu a trebuit să moară ofticos în exil. Un Kogălniceanu, un Alecsandri au trebuit să pribegească peste hotare. Un Eminescu a dus o viaţă de martir şi a murit părăsit şi nebun. Un N. Paulescu a fost boicotat toată viaţa, în primul rând de colegii săi de la medicină. Un N. Iorga a fost declarat nebun în anii săi de superb naţionalism. (...) O formidabilă acţiune de compromitere se organizează imediat în jurul unei personalităţi, din moment ce ea devine motor moral sau ideologic al românismului. Să nu mai vorbim de cei exterminaţi fiziceşte. Constatările acestea duc la una şi aceeaşi concluzie: că pătura noastră conducătoare e coruptă până în măduva oaselor. În suprastratul conducător s-a încuibat un virus permanent, care roade energia morală a mai tuturor celor care se ridică sus. E adevărat că acest suprastrat a fost alcătuit multă vreme din scursura Levantului. Seminţia ceea a dispărut, dar virusul a rămas. (...) Politicianul se simte puternic numai în actul de prigonire a românismului şi înţelept numai în lepădarea de specificul spiritual al strămoşilor lui. *Români deromânizaţi, – iată ce sunt în majoritatea lor conducătorii noştri politici.* (**s.n.**). Puşi în faţa naţionalismului, au imediat sentimentul intim al propriei lor turpitudini, şi ca să se elibereze de această stare sufletească, îl prigonesc cu zvăpăială de apostaţi. Căci numai apostazia cunoaşte înverşunarea nimicitoare împotriva credinţei părăsite şi numai trădarea alimentează ura împotriva celor trădaţi.” Nichifor Crainic, *Zile albe – zile negre*, Casa Editorială „Gândirea”, Bucureşti, 1991, pp. 304-306.

. Orice comentariu este de prisos. Criticii privilegiaţi au şi ei mândria irezistibilă de a „demitiza” valorile naţionale, ţinând isonul politicianismului transnaţional, încât mă mir mult când întâlnesc excepţiile. O să dau doar două exemple: Adrian Dinu Rachieru şi Mircea Platon.

„Cartea de Poesii de Mihail Eminescu nu a primit Premiul Academiei Române la 1884”

- Ce părere ai despre marile premii literare de la noi? Sunt premiaţi într-adevăr cei mai buni poeţi/scriitori, sau mai degrabă favorizaţii unei anume generaţii, să spunem cei aflaţi la putere acum? Cum îţi explici faptul că aproape toate premiile literare merg la generaţia optzecist-postmodernistă, şi o mică parte la poeţi mai mari ca vârstă decât optzeciştii? Dacă la putere ar fi poeţii douămiişti, crezi că poeţii optzecişti ar fi în continuare la fel de premiaţi ca acum?

- Nu mi-am făcut niciodată iluzii în privinţa premiilor în ţara noastră, de vreme ce cartea de *Poesii* de Mihail Eminescu nu a primit Premiul Academiei Române la 1884, când valoarea şi viaţa poetului (aflată în cumplită cumpănă) nu au contat în faţa elitelor culturale şi politice ale vremii. La noi, şi aiurea chiar, Premiul cel Mare (Premiul lui Mango, cum i-a spus Constantin Virgil Negoiţă *nobelului*) sau Premiul Naţional (mare ironie!) „M. Eminescu”, premii care au şi *cantitate* financiară, se acordă, în primul rând, „corecţilor politic” şi comilitonilor, excepţiile fiind o raritate, cum i s-a întâmplat, bunăoară, lui Cezar Ivănescu, pedepsit bine pentru asta! Ai semnalat că mai ales generaţia optzeci a avut prioritate la Premiul Naţional „M. Eminescu”, că, în consecinţă, celelalte generaţii au fost deja declarate ca fiind „*expirate*”, cum s-a afirmat într-un cotidian. În schimb, *antieminescienii* au avut acces la premiul care uzurpă numele poetului, cum i s-a întâmplat neopostmodernistului dilematic T.O. Bobe, caz care l-a oripilat pe Cezar Ivănescu.

„Juriile sunt populate, invariabil, cu aceleaşi nume”

- Se dezbat în presa literară problemele pe care le au scriitorii, şi anume cele legate de modul în care îşi pot tipări cărţile, în care se acordă premiile, marile premii, în care sunt aleşi cei cărora li se traduce şi publică, în străinătate, opera, în care se acordă indemnizaţiile de merit etc.? Cum evaluezi atitudinea sau lipsa de atitudine a scriitorilor faţă de propriile lor probleme?

- Aş pune-o pe seama nepăsării mioritice, dacă n-aş jigni flagrant profunzimile inabordabile ale celebrei balade, faţă de care toţi şmecherii „elitişti” îşi încearcă deşteptăciunea civică şi filosofică. Se vede treabă că oligarhia coruptă din sânul societăţii româneşti este atât de înrădăcinată în viaţa noastră, încât a paralizat capacitatea *reacţionară*, în sens eminescian, desigur, a majorităţii scriitorilor. Aşa se explică de ce nu se dezbate public maşinăria de acordare a premiilor, de ce juriile sunt populate, invariabil, cu aceleaşi nume, de ce dosarele de primire în USR sunt validate fără ca membrii comisiei să citească dosarele şi cărţile candidaţilor etc.

- Ai sentimentul că cei care decid premiile, traducerea cărţilor, indemnizaţiile de merit, excursiile etc. îi favorizează pe unii şi îi defavorizează pe alţii?

- Ce sentiment să ai, când toate se văd cu ochiul liber?!

- Pe site-ul USR figurează o serie de activităţi culturale. Câte dintre ele au ajuns la tine, în ultimii ani? Beneficiază de aceste programe toţi scriitorii, sau numai unii dintre ei? Care sunt fericiţii?

- N-a ajuns nimic. Nu sunt printre cei „fericiţi” şi nici nu aş accepta să fiu.

- Ai scris de mai multe ori despre poezie. Poţi să defineşti poezia, în general, sau cel puţin să enumeri câteva dintre constantele sau trăsăturile ei definitorii? Fireşte, mă refer la poezie, iar nu la o poezie generaţionistă sau alta.

- Definiţiile poeziei sunt, probabil, nenumărate. De aceea, nici măcar nu pot să se atingă de esenţa poeziei. Or, Hegel spunea că adevărul este *întregul*. Numai dacă cineva s-ar preocupa să strângă toate definiţiile din lume ne-am putea face o imagine asupra a ceea ce-i poezia. Suntem condamnaţi doar să bâjbâim pe întuneric, în speranţa că vom ajunge la *lumina* ei. Am publicat, recent, la Editura Academiei Române, o nouă ediţie a poeziilor lui Eminescu, în Colecţia „O sută şi una de poezii", destinată marelui public. Titlul studiului introductiv este *Poezia ca poveste a armoniei*. Asta face Eminescu descoperind în *arheu* **povestea**, ca *singură realitate pe lume*. Iar fiinţa este maximă *locuire poetică* (după spusa lui Hölderlin, atât de apreciată de Martin Heidegger). Poezia este, prin excelenţă, *naţionalistă*, întrucât un poet este condamnat să urmeze Duhul Sfânt, coborât în duminica Cincizecimii ca *limbi de foc*, fiecărui popor dăruindu-i-se o limbă maternă. Asta a înţeles Eminescu, iar pe urmele lui cel mai de seamă lingvist al secolului al XX-lea, Eugeniu Coşeriu, care a spulberat artificiala teorie a poeziei ca *abatere de la gradul zero al scriiturii*, formulând adevărul profund că poezia nu este nici un fel de *abatere*, ci, dimpotrivă, limba în *deplinătatea* ei divină. Restul – divagaţii!

- Eşti mulţumit de starea/calitatea poeziei contemporane româneşti? Enumeră, te rog, primii zece poeţi români, fie ei contemporani sau nu, pe care i-ai „planta" în antologia ta de poezie. Ce poeţi ţi se par supraevaluaţi de către critica literară? Dar nedreptăţiţi, deci subevaluaţi?

- Sunt mulţumit în măsura în care supravieţuiesc cei câţiva mari poeţi aflaţi încă în viaţă, chiar dacă sunt acoperiţi de ceaţa numeroşilor fabricanţi de texte. În tabla mea de valori, primii zece poeţi români din toate timpurile sunt: Mihai Eminescu, Ion Barbu, Tudor Arghezi, G. Bacovia, Ion Budai-Deleanu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Cezar Ivănescu, Gellu Naum, Nichita Sănescu. Între poeţii supraevaluaţi: Mircea Cărtărescu (un mare poet nedreptăţit prin supraevaluare!). Nedreptăţiţi: basarabeanul Victor Teleucă, Teofil Răchiţeanu, Nicolae Ionel, Horia Bădescu, Ion Tudor Iovian ş.a.

- Ce părere ai despre scriitorii care au dat în judecată USR şi care se judecă, încă, cu ea? Este îndreptăţită revolta lor? Te deranjează demersurile lor?

- Nu cred că au vreo şansă de reuşită. Dar e bine că nu există unanimitate în sânul scriitorimii, mai ales că tendinţa spre entropie este o caracteristică a elitelor româneşti.

- Cum vezi noile declaraţii ale lui L.I. Stoiciu din „România literară", „Argeş" *şi* „Cafeneaua literară" *despre excelenţa conducerii USR şi a vieţii noastre literare, după ce ani de-a rândul a blamat conducerea USR pe site-ul său, în presa literară şi în jurnalul numit „Cartea zădărniciei"?*

- Nici asta n-o cred. Am altă imagine despre LIS. E o contradicţie în termeni: poetul nu este un raţionalist, iar ce-mi spui e de domeniul raţionalismului, care e întotdeauna utopic.

- Există vreun scriitor căruia ai vrea să îi mulţumeşti pentru traseul tău literar sau numai pentru un anumit sprijin?

- Am mulţumit, cu alte ocazii, profesorului bârlădean (ajuns universitar ieşean, trecut de mai mulţi ani la cele veşnice), Constantin Parfene, pentru lecţia despre Eminescu, atunci când mă aflam în clasa a zecea la Complexul Şcolar din Bârlad, pas hotărâtor către eminescologia profesată mai târziu, înlesnită şi de George Bălăiţă, care mi-a publicat *Eminescu – Dialectica stilului* la Cartea Românească. Un gest de sprijin, pe care nu-l pot uita, a venit din partea lui D.R. Popescu, pe atunci preşedinte al USR, care mi-a trimis o scrisoare cu recomandarea pentru primirea în breaslă semnată de Edgar Papu, în 1987, chiar dacă recomandarea lui şi alte trei, semnate de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, George Munteanu şi Adrian Marino, n-au fost suficiente pentru accesul în Uniune.

- Câte cărţi ţi-a publicat USR înainte şi după Revoluţie? Ce fel de scriitori publică gratuit la Editura Cartea Românească?

- Cele două, după mari bătălii, semnalate deja. După 1989, nici o carte din următoarele 52 apărute. Cartea Românească, supravieţuitoarea, are preferinţele ei criptate. Nu-i poţi cere mai mult.

- Ce loc crezi că ocupi acum în literatura română? Crezi că peste 50 de ani vei mai însemna ceva pentru literatura noastră?

- Nu ştiu. Nici măcar nu ştiu dacă peste 50 de ani România va mai exista ca stat suveran şi ca naţiune sau ca simplă populaţie enclavizată. României îi lipseşte naţionalismul statal şi cultural, condiţia supravieţuirii ca etnie europeană. Încă A.D. Xenopol ne atrăgea atenţia: „Popoarele din care a dispărut patriotismul sunt moarte pentru istorie. Ele mai trăiesc doar ca indivizi; ca colectivităţi, ce să mai joace un rol în istoria omenirii, ele au încetat de a mai exista." Cei care pierd simţul istoriei nu pot avea altă soartă.

- Care au fost cele mai fericite momente ale vieţii tale şi care cele mai nefericite?

- N-am încetat nici o clipă să gândesc că suprema fericire a unei fiinţe este minunea că e încă în viaţă, că beneficiază de *Cale, Adevăr şi Viaţă*, cele trei daruri fundamentale ale Mântuitorului. *Restul e tăcere*, după spusa „divinului Will".

- Oferă-ne un fragment de o pagină la care ţii cel mai mult.

- Grea alegere! Am să aleg, totuşi, un fragment din cartea mea apărută chiar de 15 ianuarie 2017, la Editura

Junimea din Iaşi. Iată, am nimerit, în grabă, o însemnare datând din 1975:

Într-o revistă franceză din 16 ianuarie 1943 (*Comedia*), Emil Cioran publica eseul *Mihai Eminescu*. Cioran e de părere că poetul adevărat nu e niciodată de partea vieţii, ci o neagă. Viaţa poetului de geniu, cazul lui Eminescu, e un şir de nefericiri, încât sunt inutile răscolirile prin biografie. Numai mediocrii au o viaţă. Pesimismul lui Eminescu e o poveste de adormit mediocrităţile. Nu poate exista o poezie optimistă. „Optimiştii scriu prost”, zicea Valéry. Poezia nu exprimă decât ceea ce e pierdut sau ceea ce nu există. De aceea poetul e viu abia prin moarte. În România, opinează Cioran, doar Blaga, Dan Botta, Mircea Vulcănescu și, desigur, Cioran, l-au înțeles pe Eminescu. Piesa forte a geniului eminescian e descoperită în *Rugăciunea unui dac*. Poate și-n *Mortua est*. Eminescu e mare deoarece nu cedează pasiunii decât pentru eșecul ei, de care era conştient. „Pentru poet totul e posibil în afară de viața lui”. Acesta e sfântul poeziei românești. „Sfințenia ca inutilitate a lumii” – iată ce-i geniul, superior sfinţilor care sunt utilitariști. Genialitatea este o tragedie fără criterii. Eminescu se înalță dinspre „viaţa din interiorul morţii”. Poetul percepe natura din interiorul somnului ei, din fericirea de a nu ști nimic. Între flori și arbori, cunoașterea e un păcat. Rostul naturii este să închidă rănile, să ne vindece de contactul cu omul. Amestec de cimitir și de paradis. Cioran crede că toată mizeria „neantului valah” este spălată și răzbunată de Mihai Eminescu.

Aforisme de Napoleon Bonaparte



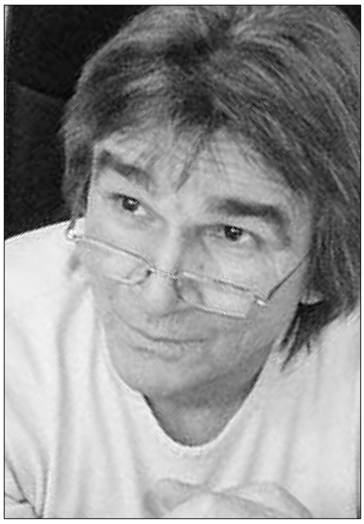
Remarcabilul talent de scriitor al marelui general şi om politic îl dovedeşte printre altele o povestire cu temă orientală: „Masca profet” (a cărei traduceri a fost publicată în numărul din martie 2013 al *Cafenelei literare*).

Un capitol important al operei literare a lui Napoleon Bonaparte îl constituie aforismele şi reflecţiile sale privitoare la politică, război, religie etc. Pentru prezentul număr al revistei am ales câteva dintre acestea.

- Inima unui om de stat trebuie să se găsească în capul lui.
- Principele trebuie să suspecteze totul. În politică, absurditatea nu este un obstacol.
- Dacă vrei să te implici în politică, trebuie să ştii să plăteşti cu persoana ta; la nevoie, să ştii să te laşi asasinat.
- Revoluţia trebuie să înveţe să nu prevadă nimic.
- În revoluţii nu există decât două feluri de oameni: cei care le fac şi cei care profită de ele.
- O revoluţie este o opinie care găseşte baionete.
- Nu conduci un popor decât arătându-i un viitor; un şef este un negustor de speranţe.
- Marile puteri mor de indigestie.
- În ciuda tuturor ororilor lor, revoluţiile nu sunt mai puţin adevăratele cauze ale regenerării moravurilor publice.
- Anarhia readuce întotdeauna puterea absolută.
- Meseria de rege nu mai este, în acest secol, un joc de copii. Moravurile regilor trebuie să se schimbe odată cu moravurile popoarelor; pentru a avea dreptul de a se servi de popore, trebuie să înceapă prin a le servi bine.
- Tunul a distrus feudalitatea, cerneala va distruge societatea modernă.
- Proprietatea, legislaţia civilă, dragostea de ţară, religia sunt lanţurile tuturor tipurilor de guvernământ.
- Sintagma „virtute politică” este un nonsens.
- De fapt, trebuie să-ţi rezervi întotdeauna dreptul de a râde a doua zi de ideile pe care le-ai avut în ajun.
- Diplomaţia este poliţie în costum de gală.
- Tratatele se execută în măsura în care interesele concordă cu ele.
- Nu este bine ca şeful statului să fie şef de partid.
- Există două feluri de planuri de campanie: cele bune şi cele proaste. Uneori, cele bune eşuează din cauza unor împrejurări neprevăzute, alteori, cele proaste reuşesc datorită unui capriciu al întâmplării.
- În Franţa este admirat numai imposibilul.
- Dragostea de patrie este prima religie a omului civilizat.
- Nerăbdarea este un mare obstacol în calea succesului.
- Cel mai mare orator al lumii este succesul.
- Foamea, stomacul guvernează lumea.
- Se poate spune despre preoţi ce se spune despre limbă: că sunt ce este mai rău sau că sunt ce este mai bun.
- Nu-i aşa că religia catolică vorbeşte imaginaţiei popoarelor mai mult prin pompa ceremoniilor sale decât prin sublimul moralei sale? Dacă vrei să electrizezi masele, trebuie să te adresezi în primul rând ochilor.
- Moartea este un somn fără vise.

Prezentare şi traducere
Alexandru MĂLĂESCU

Nicolae SILADE



elisabeta

pe mama o cheamă elisabeta nu nu e regina angliei dar e mai frumoasă decât ea și mai bună și mai regină decât toate reginele am cunoscut-o acum șaizeci de ani și de atunci a rămas tot așa frumoasă și bună și regină regina mea și pe sora ei ana și pe sora ei maria le-am cunoscut tot acum șaizeci de ani și ele sunt frumoase și bune dar nu așa frumoase și bune ca mama nici așa frumoase și bune ca acum șaizeci de ani când toată lumea era frumoasă și bună

și mama și ana și maria locuiesc foarte aproape unele de altele fiecare la casa ei fiecare cu magazinul ei în care se vând ore pe care nu le cumpără nimeni pentru că sunt foarte scumpe și se înmulțesc de la o zi la alta se scumpesc de la o zi la alta de la o oră la alta bănuiesc că într-o zi și mama și ana și maria vor da faliment pentru că vor avea atâtea ore încât nu vor mai avea loc de ele și va trebui să renunțe fiecare la averea ei de ore ori să se mute fiecare la casa ei cealaltă

dar mama e altfel decât surorile ei îmi cere mereu integrame și pixuri îi place să dezlege integrame și mituri mă sună mereu și-mi citește din biblie și are o oră a ei pe care o ține ascunsă o oră a ei în care se-ascunde o oră de taină o oră de dragoste în care numără toate orele lumii până la o nouă întâlnire cu mine și în ora aceea își mută pe-ascuns toate orele adunate și în ora aceea trăiește ca într-o casă nouă într-o lume nouă pe care lumea de azi n-o cunoaște

mama dacă o întrebi cum am venit pe lume îți va vorbi despre dragoste îți va spune că a fost un miracol cu trei săptămâni înainte de nașterea domnului și eu care cred tot mai mult în miracole eu care cred tot mai mult în cuvânt sunt convins că a spus adevărul că m-a născut înainte de nașterea domnului dar chestia asta cu nașterea domnului cu nașterea mea nu poate fi explicată aici și acum în treacăt însă pot să vă spun că trebuie să te naști tu însuți din tine

man in red

l-am urmărit cu atenție pe bărbatul în roșu cu bicicletă sputnik mergea pe lângă ea în drum spre berărie și tot pe lângă ea la întoarcere m-am amuzat văzându-l cum vorbește singur cum gesticulează cum își bate bicicleta o fi beat mi-am zis o fi nebun mi-am zis dar i-am văzut în el pe toți nebunii pe toți bărbații în roșu pe toți comuniștii ăștia

deveniți peste noapte capitaliști l-am văzut pe *țepeș doamne cum în două temniți large cu de-a sila îi adună cum dă foc la pușcărie și la casa de nebuni* da doamne dă doamne am privit apoi oamenii care au rămas oameni și umbrele lor am privit mai departe oamenii care au uitat de oameni și umbrele lor și oamenii neoameni *toți o apă*

și-un pământ am privit mai departe pământul și cerul și oamenii și umbrele și copacii și m-am întrebat ce-ar fi dacă ei ar porni într-o zi la plimbare dacă oamenii ar prinde rădăcini álo aló mi-a strigat hidoasa postumanitate álo aló dar eu i-am zis-o *murind în cercul vostru strâmt norocul vă petrece ci eu în lumea mea mă simt nemuritor și rece*

ora de iarnă

era una din acele nopți în care se schimbă ora și somnul lumii fie se scurtează cu o oră fie se prelungește după caz dar în acea noapte de 28 spre 29 octombrie 2017 eu m-am trezit din somnul lumii fix la ora 3 și ca de obicei mi-am aprins o țigară mi-am făcut o cafea mi-am citit notificările de pe facebook și emailurile și apelurile nepreluate

pe la 2:14 mă sunase cineva din guineea nu cunosc pe nimeni în guineea mi-am zis o fi cineva din guineea-bissau din mali sau senegal în trecere prin guineea o fi cineva din coasta de fildeș din liberia sau sierra leone răpit și sechestrat în guineea cineva disperat care sună cu speranța că poate îi răspunde dumnezeu sau o fi cineva de pe un site porno

de pe un chat porno care se activează automat atunci când ți se virusează computerul dar nu nu cunosc pe nimeni în guineea mi-am zis încercând să-mi iau gândul dar cum să-ți iei gândul când în miez de noapte sună cineva mai negru decât noaptea cum să-ți iei gândul când îți vin în minte versurile lui mazilescu *cineva pe lume are nevoie de mine*

dragostea mea dacă ai nevoie de mine o dragostea mea dacă ai nevoie de mine gândește-te la mine în spațiul cel mai umilit

te-am sărutat eu mortul nu n-ai cum să-ți iei gândul de la dragostea ta nici atunci când e dezactivată și un apel ca acesta necunoscut nepreluat o reactivează e ca un virus ca o boală care recidivează incurabilă

aproape o oră m-am tot chinuit să aflu răspunsul și în timp ce lumea dormea eu deveneam tot mai treaz și în timp ce lumea murea eu deveneam tot mai viu urmărind notificările de pe facebook și emailurile și apelurile nepreluate până când pe ecran apăru din nou ora 3 ce naiba mi-am zis trebuie să trăiesc din nou ora trăită? trebuie să-mi retrăiesc viața

timp de o oră? ce bine mi-am zis puțini au ocazia asta și iată-mă treaz în lumea ce doarme și iată-mă viu în lumea ce moare nu retrăindu-mă ci întrebându-mă cum mi-am trăit viața în această oră plină de întrebări întrebându-mă dacă merită să o trăiesc la fel sau să încerc altceva să dilat timpul să-l comprim sau să trec de-a dreptul la abolirea lui

totul e relativ îmi zic iar timpul nu face excepție iar această oră o dovedește din plin și iată că înțeleg de ce pentru tine o zi e ca o mie de ani și o mie de ani sunt ca o zi și această noapte a lumii e plină de lumină pentru mine această noapte a lumii este ziua mea iar eu sunt viu sunt cel mai viu de pe pământ dar *pentru toate dă-mi în schimb o oră de iubire*

ars poetica

vezi tu poezia e ca mângâierea unui trup gol de femeie de către un bărbat care n-a mai văzut în viața lui o femeie e ca mângâierea unui trup gol de femeie de către o altă femeie în căutarea idealului feminin e ca mângâierea unui trup gol de femeie de către un travestit în femeie în bărbat e ca mângâierea unui trup gol de femeie de către un gay retardat

poezia e ca mângâierea unui trup gol de femeie de către imberbul care își imaginează un trup gol de femeie e ca mângâierea unui trup gol de femeie de către impotentul care de mult a uitat cum arată un trup gol de femeie e ca mângâierea unui trup gol de femeie de către propriul ei fiu de către propriul ei tată e ca mângâierea unui trup gol de femeie de către propriul ei frate

poezia e ca dragostea dintre un bărbat și o femeie e ca preludiul ca orgasmul ca somnul de după nu contează ce simți tu nu contează ce simte ea important e ceea ce rămâne din aceste simțiri importantă e filozofia mângâierii religia ei mântuirea poezia e ca miracolul nașterii unui trup gol de femeie dintr-un trup de femeie care n-a cunoscut niciodată bărbat

old fashioned dreams

„Nimic nu a fost, nimic nu va fi, totul este,
totul constă din esență și prezent”
Hermann Hesse - *Siddhartha*

de la o vreme dimineața ne povestim visele cât mai rămâne din ele așa cum altădată înainte de culcare ne povesteam aventurile cu lux de amănunte plus ficțiune haute couture & prêt-à-porter și ce povestiri strong ieșeau una și una mai ceva ca o mie și una de nopți și ca într-o mie și una de nopți unde povestirea salvează viața nouă povestirile ne-au salvat căsnicia

acum totul e lămurit între noi acum ne povestim visele cât mai rămâne din ele după o noapte era să spun de dragoste după o noapte cu dureri de spate și crize de fiere și tu le vei cunoaște *o hypocrite lecteur mon semblable mon frère* și tu îți vei povesti visele dimineața la o țigară în fața unei cești de cafea dar le vei povesti fragmentat pentru că anumite pasaje se pierd

la întâlnirea cu realitatea iar ficțiunea nu le poate înlocui pentru că visul a fost un vis adevărat și interpretarea lui e foarte importantă îți poate aduce mărire și avere cum i-a adus lui iosif în egipt vezi tălmăcirea viselor faraonului vezi visul pitarului și visul paharnicului vise vise vei spune dar dimineața iosif era încă în temniță seara era într-un scaun împărătesc

cum spuneam dimineața ne povestim visele cât mai rămâne din ele apoi toată ziua ne vedem de treburi uitând că trăim într-un altfel de vis de fapt diferența dintre realitate și vis e insesizabilă & insuportabilă pentru cine crede că e viu și real ca apoi să se convingă de contrariu altfel spus *totul este deșertăciune și goană după vânt* cum bine zice eclesiastul

întrerupem poemul aici pentru o știre de ultimă oră: în cartierul iosif constantin drăgan o fată de 17 ani și-a pus capăt zilelor pentru că băiatul pe care îl iubea ar fi decis să pună capăt relației doamne și eu care locuiesc în cartierul iosif constantin drăgan eu care am văzut-o de atâtea ori fericită pe fata de 17 ani mă întreb să fie iubirea atât de puternică

atât de dureroasă despărțirea încât să nu poți trece peste dar să ne continuăm visul ieri am fost la întâlnirea cu împăratul franz joseph cu împărăteasa sissi o reconstituire de fapt a evenimentului de la 1875 inaugurarea colonadei de la buziaș am dat timpul înapoi cu o oră am dat timpul înapoi cu 142 de ani și l-am văzut pe împăratul franz joseph

în carne și oase am văzut-o pe împărăteasa sissi în carne și oase în timp ce carnea și oasele lor odihneau mai departe departe în cripta imperială din viena atât de bine au intrat actorii de azi în pielea personajelor de ieri încât adevăratul franz joseph și adevărata sissi ar fi dat totul să intre în pielea actorilor de azi acel azi care este mereu azi

atât de azi încât nu mai știi care e visul care amintirea și dacă *nimic nu a fost nimic nu va fi ci totul este* dacă *totul e esență și prezență* esența noastră nu e oare cuvântul prezența noastră nu e oare prezentă până la sfârșitul veacurilor acel azi în care îți trăiești visul acel azi în care îți povestești visul la o țigară în fața unei cești de cafea chiar în timp ce-l visezi

Târgul cu de toate



Şi-a fost Târgul de Carte „Gaudeamus” în acest sfârşit de toamnă plumburie ca o ploaie bacoviană. Dar cât de divers colorată lumea cărţilor de poezie cu versuri albe, cu versuri care-şi mai aduc aminte vag de acel verlainian „de la musique avant toute chose”, cu poeme de slavă, creştine, păgâne, de dragoste, de viaţă, de moarte, de singurătate în doi – ecou prelung ce nu mai ştie parcă de sunet lin dulce corn dintr-o altă poveste, când zâmbetul e tremur şi lacrima-i pe-aproape.

Mona Vâlceanu, poetă din oraşul cu lalele simfonice, a venit la Târg cu un buchet de **Poeme păgâne şi alte scrieri,** acestea încadrându-se între proză onirică, note de călătorie, jurnal, cronică literară, jurnalism, carte apărută în octombrie 2017 la editura **Zodia Fecioarei** unde, de altfel, autoarea a mai scos şi alte volume de proză - **Egor, o iubire imposibilă** şi, respectiv, **Simfonia fantastică** - sau de versuri - **Cântecul inelului de nuntă** (răsfrânt şi într-o nu tocmai fericită traducere franceză, ba chiar suferindă de-a binelea – **La belle de la nuit).**

Am adăstat mai atent la acest ultim volum cu ale sale poeme care-şi caută cale între divin, ca armonie de cânt, şi păgân, ca rătăcire printre ecourile unei iubiri care e şi nu-i.

Adie zvon de nuntă mioritică în *Poem de iubire* din chiar motto-ul „Şi la nunta mea a căzut o stea” . Şi prima strofă – poezie pură, cu totul splendidă: „Din ora care-a fost / cândva lumină / deasupra noastră stele / se risipesc şi ard.” De s-ar fi oprit aici, ar fi fost prea îndeajuns. Restul poemului diluează fiorul poetic.

Frecvente foarte trimiterile la acei adevăraţi lari ai poeziei româneşti, recunoscuţi de tot cititorul trecut printr-o şcoală elementară, graţie paşaportului de liberă trecere pe care scrie când „răsari deasupra mea”, când „niciodată toamna”, când „din Marea Trecere”... Şi-aş spune că nu-i rău deloc. Dar ce amestec de cântec lin în „tăcerea tăcea” şi „ziua era atinsă de cântec / [...] în livada bolnavă de visul înfloririi” şi de zgură în care se amestecă amintiri fumegânde cu gust de cenuşă - „tristeţea fumega amintiri ca cenuşa...” (Ca să nu mai spunem că acest „ca cenuşa” numai eufemistic nu-i!).

Nedumerire de cititor: de ce lângă poemele pe care autoarea le defineşte a fi păgâne (fiindcă nu-s! Altfel cum le-am încadra, de nu poeme-rugă, „Poem de decembrie”, „Tu”, „Îndemn”?), acele note jurnalistice, nici de tot jurnal, abia cronică, prea puţin eseu şi un firişor de poveste?!

Mona Vâlceanu este o nelinişte care-şi caută ape de linişti într-o necontenită vâltoare.

Perenitatea firului de iarbă

Toamna, aceeaşi de pe când mai ieri se numărau bobocii, şi lacrima de struguri îşi limpezea cristalul, a poposit, ca nicicând mai frumoasă, şi-n anul acesta în ograda Uniunii Scriitorilor din România – Filiala Bucureşti, spre a alege fructele cele mai rotunde din livezile de gând ale creatorilor de cuvânt.

Printre acestea, *„Cea mai frumoasă carte a anului”* a fost declarată lucrarea **Anei Calina Garaş, „Brâncuşi – Prinţ al formei pure”**, apărută la editura RAO în condiţii grafice de excepţie, cu o bogată ilustraţie din sculpturile magului de la Hobiţa Gorjului, cel stabilit de bună voie şi silit de vicisitudinile istoriei în Oraşul-Lumină, spre a deveni la rândul său lumină înaltă în universul artelor de pe planeta aceasta ca o portocală albastră cu viaţă însemnată.

Capitolele cărţii, limpezi frânturi de poveste dintr-un a fost odată ca niciodată mai adevărat, refac drumul sculptorului român format la marea şcoală a strămoşilor lui cioplitori în lemn, făcători de stâlpi de prispe, de porţi înalte cu soarele încrustat în miezul trunchiului de arbori, străbătut de aureolele sevelor ce-şi vor fi înălţat cândva râurile nevăzute spre cer şi, mai apoi, la Şcoala de Meserii din Cetatea Banilor Craioveni, spre a se desăvârşi la Academia de Arte din Capitală.

Şi-a venit astfel, în anul 1904, „Porunca tainică a sorţii” pe care românul Constantin din neamul Brâncuşilor de la Jii a înţeles-o ca fiind găsirea Parisului – ca loc de împlinire şi de dăinuire.

Că viaţa lui va fi fost „o competiţie” n-o putem înţelege decât ca pe o permanentă nevoie de căutare a izvorului dintâi al formei primordiale pe care Creatorul a dat-o alcătuirilor toate din universul de o perfecţiune de necuprins în bobul de raţiune cu care se tot mândreşte trestia gânditoare.

Întoarcerea la „copilăria umanităţii” i-a fost sculptorului altă poruncă. A împlinit-o.

Nici prietenia pe care a primit-o de la marii săi contemporani nu i-a rămas străină.

Rodin l-ar fi vrut în atelierul său, dar răspunsul tânărului Brâncuşi i-a arătat maestrului că „aiasta nu se poate” (zicerea aceea cu „La umbra marilor copaci nici iarba nu creşte” este de-acum celebră); tânărul viitor mare savant-inventator Henri Coandă l-a avut coleg în vremea uceniciei pe lângă augustul Auguste Rodin, înainte de a se dedica zborului cu reacţie căruia Brâncuşi i-a preferat „Pasărea în spaţiu”, devenită simbol al zborului omenesc, însemn pe care-l poartă la reverul uniformei lor toţi albatroşii-aviatori de pe pământul oamenilor; genialul pictor Modigliani s-a vrut şi sculptor, fermecat de arta creatorului **Rugăciunii, Sărutului, Măiastrelor;** Erik Satie găsea armonii noi în muzică în prezenţa şlefuitorului de sfere ca tot atâtea începuturi de lume; Marcel Duchamp, Tristan Tzara (de al cărui dadaism puţin i-a păsat ilustrului cioplitor de ochi larg văzători ai Domnişoarei Pogany), Man

Ray – „marele poet al camerei obscure”, toţi şi fiecare-n parte au contribuit la răspândirea artei brâncuşiene în lume şi au înlesnit mai buna recunoaştere a artiştilor din prima jumătate a veacului al XX-lea trăitori de o parte şi de alta a Atlanticului.

A fost apoi lumea întregitoare de suflet a muzelor care, fără asocierea numelui lor la arta marelui Brâncuşi, ar fi rămas doar nişte anonime: Miss Pogany, Eileen Lane, Agnes Meyer, Peghiţa Guggenheim, Vera Moor, Prinţesa X şi alte măiastre (însă una doar Măria!); dar şi surorile Codreanu – Lizica, Pierrot al dansului, şi, Irina, ea însăşi sculptoriţă botezată cu geniu.

Tot şi toate cele legate de infinitul Brâncuşi îşi află loc în această „cea mai frumoasă carte a anului” (2016) – altă cuminţenie a pământului care ne ştie şi tăcerea grăitoare, şi limba dorului de luceferi, şi setea de zbor.

Ilustrat cu un mare număr de reproduceri după opera lui Brâncuşi (fotografii realizate chiar de sculptor), dar şi instantanee din atelierul acestuia situat în domeniul parizian din Impasse Ronsin, volumul Anei Calina Garaş este o invitaţie la călătorie printr-un ţinut de taină şi poveste.

Se obişnuieşte ca la acest gen de evenimente, precum cel cu Acordarea premiilor literare de la sfârşit de toamnă (anul acesta a fost în 27 noiembrie), fiecare fericit câştigător al onorantei evidenţieri să aibă parte de un **laudatio** rostit de un cunoscător al traiectoriei literare a acestuia, dar şi de propria rostire, în care, cel mai adesea (spre marea bucurie a auditoriului...), se aduc mulţumiri celor care într-un fel sau altul au făcut posibilă ivirea opului – editor, consilier literar, punător în pagină, ilustrator de text, partener de viaţă (îndurătorul absenţei de lângă el a creatorului şi, deopotrivă, din lumea obişnuită a celor care mai cuvântă!), mamă, tată, fraţi, surori, copii, nepoţi, cumetri, alte rude îndemnătoare la buchea cărţii, vecini şi, nu în ultimul rând, cititorilor prezumtivi care se vor înfrupta din nepreţuitul „fruct”.

Ana Calina Garaş, autoarea cărţii premiate ca fiind cea mai frumoasă între frumoase, fiinţă de o rară discreţie, scriitoare pentru care cuvântul scris devine pasăre măiastră ca răsfrângere a luminii în miezul marmorei, al bronzului, este poate cântecul mut dintr-un copac mutat în pădurea de sculpturi din muzeele lumii, în aşteptarea unui cititor în căutare de rădăcini ce se vor fi mutat în cer. Oare de asta s-a mărginit a spune că, raportată la „personajul” Brâncuşi, abia dacă se consideră fir de iarbă? Dar un fir peren, am zice noi, un fir de iarbă tenace, ca un lujer diafan de tăria unor parfumuri rarisime, rămas de veghe în umbra arborelui-coloană infinită de la care pământul tot se adapă cu lumină cât să se vadă, până şi de orbii nedeprinşi cu frumuseţea formelor pure ale lumii, cât de frumoasă este întâmplarea aceasta ca o viaţă de om ivit în lumină sub cerul românesc.

Splendidul volum semnat de Ana Calina Garaş (să-i zic eseu, roman, poveste?) – **Brâncuşi, prinţ al formei pure**, este o victorie a firului de iarbă care a învăţat să-şi cultive lumina în chiar umbra celui mai înalt copac românesc dintre copacii universului din vasta pădure de piatră, metal, lemn, ce-şi înalţă şi-şi va înălţa de-a pururi vârful spre necuprinsul care şi-a durat scară la Târgu-Jiu cu trecere spre vămile infinitului (din noi).

O, cum se mai împăunează Parisul cu lucrările românului, păstrate de el însuşi în atelierul care i-a fost adevărata casă, cu speranţa că le va dărui ţării sale la vremea când sufletul îi va fi plecat într-un alt infinit!

Numai că la vremea sorocită marii treceri, Ţara ne era sub zăvor de teroare ideologică străină de sufletul românesc, iar cei care, în aroganta lor nemernicie, se erijau în stăpâni atotputernici (şi eterni!!!), au interzis acceptarea darului făcut de marele artist.

Coloana n-au putut s-o smulgă fiarele roşii din pământul românesc, la Masa Tăcerii încă mai adastă stelele, pe sub Poarta Sărutului continuă să treacă îndrăgostiţi jurându-şi iubire, astfel ca niciodată viaţa să nu se stingă sub cerul care ne ştie aici din veac de veac.

Astăzi, atelierul lui Brâncuşi este un univers de suflet românesc aruncat în lumea ca un mozaic de naţii şi graiuri, acolo, în centrul Parisului, lângă Centre Georges Pompidou din Beaubourg, în vecinătatea unei cochete librării pe a cărei firmă stă scris **„Mona lisait” / „Mona (Lisa, de!) citea...”**.

Păi să tot citească şi ai noştri români!

Toate laudele editurii RAO, care ştie să scoată astfel de bijuterii literare!

Paula ROMANESCU

Pribegiile de-acasă

În memoria poetului Nicolae Eremia

cum
se mai tolănește
timpul
printre ceasuri,
mâță transparentă
torcându-ne atom
cu atom.
cum să trăiești
și să nu bagi de seamă?
pe unii i-a tors
mai demult,
pe alții i-a tors adineauri,
pe noi, tocmai ce-ți spun toate astea
și deja
ne întremăm-destrămăm
cuvânt de cuvânt.

ei, februarie,
ziua ursului se apropie!
din bârlogul memoriei
va ieși să adulmece
lumea
și
de se va vedea pe sine
în umbră
o să vină spre seară
ca un bulgăre
uriaș
de pământ.

Alexandru MĂRCHIDAN

ARTE POETICE
■ Nr. 48
■ Februarie 2018
Cafeneaua literară

Alessandro DE FRANCESCO

Pentru o teorie non-dualistă a poeziei* (1960-1989)

(urmare din nr. trecut)



Introducere

În acest siaj se vor situa nu numai numeroasele referinţe la poezia italiană, ci şi la mai multe forme de poezie zise *concrete, conceptuale* şi *asemantice,* care, după cum observa în 1967 americanul Emmett Williams cu privire la prima dintre aceste tipologii, au fost concepute chiar de la început sub egida unei concepţii transnaţionale şi universale a practicilor poetice, pe care o împărtăşim. Dacă, pe de o parte, după cum vom vedea, practicile poeziei concrete, conceptuale şi asemantice se dovedesc adesea a fi în rezonanţă profundă cu mizele unei teorii non-dualiste a poeziei, pe de altă parte, nu dorim să trasăm o linie distinctivă rigidă între aceste practici şi forme care ar fi, şi nu am şti să spunem de ce, mai „poetice".

Altfel spus, ne vom strădui să reafirmăm, împotriva prejudecăţilor lui Meschonnic, o continuitate absolută între diferitele forme pe care şi le-a asumat scriitura poetică şi post-generică în timpurile moderne, fără a avea pretenţia de a stabili o ierarhie care ar considera *poezia-poezie* superioară altor forme poetice, exigenţă care este dimpotrivă manifestată de către Henri Meschonnic în cartea sa, „Critica ritmului". În acelaşi timp, Meschonnic şi Williams susţin că „nu există o poezie mai mult concretă şi o poezie abstractă", dar de aici se trag două concluzii contrare, căci dacă primul neagă în consecinţă o veritabilă legitimitate formelor poetice diferite de *poezia-poezie*, al doilea le înscrie fără posibilitatea de continuitate în ansamblul de producţii poetice ale modernităţii. Este evident că vom susţine această a doua poziţie, care este cea a lui Williams, printre alţii, şi vom arăta că o abordare teoretică non-dualistă permite tocmai sesizarea anumitor momente frapante ale acestei viziuni extensive şi cuprinzătoare a poeziei şi a legăturilor pe care diferitele forme poetice le stabilesc între ele.

Poezia concretă, dar şi poezia conceptuală, de limbă engleză şi germană, se vor dovedi din acest motiv un rezervor din care să se poată extrage pentru a construi această viziune despre poezie.

Scrierile asemantice, întrucât nu aparţin unui univers lingvistic definit, dar şi, după cum vom vedea, datorită forţei anti-dualiste a anumitor texte care ţin de această practică, vor face şi ele parte din demersul nostru.

Ne vom gândi deci să pornim de la două forme de continuitate: cea dintre poezie şi scrierile în proza post-generică şi cea dintre poezie şi alte forme de scriere considerate în mod tradiţional limitrofe, ca poezia concretă, poezia conceptuală şi scrierile asemantice, dar şi poezia sonoră şi poezia vizuală, pe care le regăsim deopotrivă în centrul intenţiilor critice ale lui Meschonnic. Am ajuns, se vede clar, în miezul problemei genurilor şi, mai ales, al importanţei genului „poeziei" în cadrul scrierilor pe care le studiem aici. Căci ne-am propus să extindem noţiunea de „poezie" deopotrivă asupra scrierilor în proză post-generică, cât şi asupra diferitelor scrieri de tip concret, conceptual, asemantic, sonor şi vizual. Ne propunem să considerăm aceste forme diferite de scriere nu ca pe genuri separate de poezie, ci ca pe *genuri ale poeziei*: din perspectiva noastră, poezia nu mai este, în timpurile moderne, un gen definit, ci o colecţie de scrieri multiple. De unde noţiunea de *genuri ale poeziei*, de care va trebui să ţinem cont pentru a înţelege alegerea anumitor exemple de texte în cadrul demersului nostru teoretic. Această abordare are un motiv precis, pe care vom încerca să-l ilustrăm în continuare, întrucât are legătură

cu însăși problema non-dualismului și a depășirii distincției dintre estetică și epistemologie.

Dacă, pentru a relua discursul pe urmele lui Jerome Game, Gallimard și Seuil calificau drept „roman" respectiv operele de proză experimentale precum *„Cartea"*, de Pierre Guyotat (1984), sau *„Prostituata"*, de Denis Roche (1976), mizele sunt fundamental editoriale și comerciale. În schimb, problema se complică atunci când însuși Denis Roche declara *„Poezia este inadmisibilă, de altfel ea nu există"* și considera *„Le Mecrit"* (1972), care conține celebra serie de poeme, ultimul său volum de poezie. (13) Este foarte clar un gest de ruptură cu antecedente și care trebuia făcut la timpul său. Scopul lui Roche, ca și al altor poeți contemporani cu el, era acela de a rupe cu o concepție estetică și estetizantă despre poezie, sau în orice caz cu o idee generică rigidă despre poezie, care o silea să răspundă unui anumit număr de reguli prozodice și retorice și care rămăsese subiacentă și după avangarda istorică, deși aceasta contribuise fără niciun dubiu la eradicarea sa. Programul lui Roche era clar: „Să denaturezi convenția scrisă înseamnă ca, scriind, să mărturisești încontinuu că poezia este o convenție (de gen), în interiorul unei convenții (de comunicare)". (14) Această denaturare nu este, după cum vom vedea, de altfel, decât generică, dar ea trebuie înțeleasă literalmente, și anume: să deconstruiești figura (de stil), și mai ales *figura de retorică.*

Dar să lăsăm deoparte pentru moment acest al doilea aspect și să ne concentrăm pe problema generică. Pentru Roche, a rupe în 1972 cu o concepție limitată despre poezie înseamnă a rupe cu însăși noțiunea de „poezie". Dar, din perspectiva analizei comportamentului textual al formelor poetice moderne, această ecuație dintre ruptura împotriva unei concepții rigide despre poezie și declarația că poezia nu există sau că ea este doar o convenție de gen nu este la fel de evidentă. Chiar în scrierile lui Roche, dacă este adevărat că se poate constata o schimbare de formă între *„Le Mécrit"* și lucrările ulterioare ale lui, precum *„Prostituata"* și *„Depozite de știință & tehnică"* (1980), această diferență nu este totodată decisivă. Roche nu a scris poezie lirică și apoi brusc a trecut la roman. Roche scrie până în 1972 texte experimentale care formează blocuri textuale cu reguli prozodice absolut personale, care țin de poetic în sensul deja larg al termenului (vom reveni asupra acestui subiect), iar după 1972 scrie texte foarte asemănătoare, urmărind mereu un gest de decupaj din altă parte, pe care îl vom analiza, dar care au mai degrabă forma prozelor. Temele principale ale poeticii sale: fotografia, documentul, sexul, moartea, călătoria etc., precum și maniera sa de a le utiliza și de a-și construi propriul *rule following* (aplicarea regulilor) rămân complet neschimbate între cele două perioade și am spune chiar că sunt abordate cu o mai mare *intensitate* poetică („intensitatea", după cum vom vedea, este un cuvânt-cheie pentru demersul nostru) în scrierile sale în proză. Oricum ar fi, dacă proza lui Roche este o critică a genului poeziei, ea este deopotrivă, și mai mult, în ciuda propriilor selecții editoriale în calitate de director al colecției în cadrul căreia publică, o critică a genului romanului, dacă prin „roman" înțelegem ceva atât de limitat precum genul „poezie", pe care Roche îl refuza. De aceea ar fi aproape mai bine să vorbim în legătură cu *„Prostituata"* și *„Depozite de știință & tehnică"* de proza postgenerică mai degrabă decât de „roman".

Acest lucru este semnificativ din perspectiva unei istorii a genurilor, după cum ar putea fi abordările în această privință ale altor poeți sau teoreticieni. Îl dăm de exemplu aici, în această introducere, pe Roche, deoarece este deosebit de explicit. Opera sa se înscrie, cu toate acestea, într-un climat istoric în care deconstrucția genurilor literare se afla în centrul atenției atât pentru scriitori, cât și pentru poeticieni. Astfel, Roman Jakobsson scria în 1973: „Granița care desparte opera poetică de ceea ce nu este opera poetică este mai instabilă decât granița teritoriilor administrative ale Chinei". (15) Dar nu doar acesta este motivul pentru care noi și alți teoreticieni contemporani (ca Jerome Game și Jean-Marie Gleize, de exemplu) se ocupă de diferite forme poetice și de o anumită scriere în proză modernă, analizându-le în același timp. Și, în plus, în ce ne privește, propunem să reîncepem să numim „poezia" aceasta ansamblu de scrieri care reunesc o anumită poezie în versuri, proza post-generică și formele experimentale zise, respectiv conceptuală, concretă, asemantică, sonoră, vizuală etc., conferind în consecință termenului de „poezie" un sens foarte larg. Concepția de la baza acestei propuneri se extinde dincolo de o istorie a genurilor și are legătură cu proprietățile de concentrare și de inovație semiotică, semantică și retorică a poeziei, pe care le vom analiza în detaliu în a doua și a treia parte.

De asemenea, această concepție are legătură cu viziunea, răspândită de altfel începând cu anii 1960, a poeziei ca artă, și nu ca literatură. (16) Ce este, din punctul nostru de vedere, o poezie non-literară, începând cu anii 1960? Nu este vizată doar literatura, de altfel, ci o concepție specifică a acestui termen. Pentru acest lucru trebuie să îl consultăm din nou pe Michel Foucault.

Direcția literaturii moderne cu formele proprii de expresie a fost identificată de Michel Foucault ca modalitate principală prin care limbajul a reacționat la *obiectificarea/reificarea* și „nivelarea" (17) la care a fost supus în timpurile moderne. Se cunoaște poziția sa: după Foucault, concepția pre-modernă a limbajului ca vehicul de cunoaștere a lumii este înlocuită, în epoca modernă, cu o distanțare cognitivă între limbaj și lume, pe baza celei mai mari greutăți obținute de limbaj, care devine el însuși „obiect de cunoaștere" (18), printre altele. Această distanțare, care este trăită ca sfârșitul epocii „numirii", în care limbajul putea numi lumea, face limbajul însuși un obiect și, în timp ce îl plasează printre celelalte obiecte, îi reduce forța cognitivă și „transparența" (19) față de lume. Mai precis, după Foucault, există trei modalități prin care limbajul ajunge, începând din secolul al XIX-lea, să-și reactiveze posibilitățile cognitive în epoca modernă și să evite nivelarea reificării sale: logica, interpretarea (pe care Foucault le descoperă istoric la Marx, Nietzsche și Freud). Or, după Foucault, în cele trei cazuri, această nouă reflecție (20) implică o mișcare autoreferențială care îndepărtează de tranzitivitatea față de real. Cazul literaturii este cel mai răsunător după Foucault, căci însăși noțiunea de „literatură" apare în secolul al XIX-lea (21), în acest nou climat cognitiv de obiectivare autoreflexivă a limbajului.

„În momentul în care limbajul-cuvânt răspândit devine obiect de cunoaștere, iată-l reapărând sub o formă complet opusă: tăcută, precauta așezare a cuvântului pe albul hârtiei, unde nu poate avea nici sonoritate, nici interlocutor, unde n-are nimic de spus decât pe sine, nimic altceva de făcut decât să scânteieze în splendoarea ființei sale". (22)

Acest pasaj este fundamental. Limbajul care devine „obiect de cunoaștere" în timpurile moderne este limbajul comun: limbajul-cuvânt, răspândit, scrie Foucault, „reportajul universal", scrie Mallarmé (23). Mallarmé este prezent cu discreție în acest pasaj din Foucault și explicit de-a lungul *„Cuvintelor și lucrurilor"*. Poezia și poetica lui Mallarmé nu sunt analizate aici complet, ci mai degrabă acel Mallarmé din anii 1960, care este, după cum vom arăta la începutul primei părți, *un Mallarmé* printre alții posibili, care încarnează deopotrivă o funcție poetică precisă a modernității și o tradiție literară cre și-a dobândit

importanţă europeană, chiar occidentală (24). Această *funcţie poetică - Mallarmé*, de la care vom porni analiza noastră, ne spune că, pentru a evita „nivelarea” limbajului comun, poezia, ar trebui să spunem *literatura,* trebuie să constituie un spaţiu lingvistic autonom, şi mai ales un spaţiu lingvistic a cărui autonomie implică autoreferenţialitatea. Altfel spus: în viziunea lui Foucault, *literatura* în sensul modern al termenului, încercând să se sustragă obiectivării limbajului comun, se sustrage în acelaşi timp lumii.

Iată motivul pentru care acest studiu va încerca în primul rând să pună sub semnul întrebării mizele *funcţiei-Mallarmé* în poezia modernă, întrucât o menire importantă a analizei noastre constă în a arăta că, pornind mai ales din anii 1960, un anumit număr de scrieri, pe care le vom numi *poezie*, în opoziţie cu această concepţie autoreferenţială despre literatură, menţinând totodată o neîncredere radicală faţă de limbajele comune şi faţă de coduri (deci şi cel al romanului) şi vizând în acest scop continuarea luptei împotriva „reportajului universal” şi, continuând să reflecteze asupra propriilor forme de expresie, nu renunţă la „transparenţa” lor faţă de lume şi dezvoltă tehnici şi strategii textuale adecvate acestui scop. Aici intervine al doilea sens pe care îl atribuim noţiunii de *non-dualism: dacă, pe de o parte, poezia modernă este o formă de constructivism lingvistic, conştient de propriile procedee formale şi semantice, întocmai ca şi literatura în sensul lui Foucault, pe de altă parte se încearcă, spre deosebire de aceasta, să facă astfel încât jocul său lingvistic să o dirijeze spre realul pe care ea încearcă să-l exprime.*

Foucault remarcă totodată că literatura modernităţii „nu poate avea nici sonoritate, nici interlocutor”. Or, vom vedea tocmai că datorită poeziei sonore în ce priveşte problema sonorităţii şi făcând să interacţioneze poeticile lui Paul Celan şi Andrea Zanzotto în privinţa interlocuţiunii, poezia modernităţii face din sonoritate şi interlocuţiune două strategii majore de aderenţă non-dualistă între limbaj şi lume. „Transparenţa” pre-modernă de care vorbeşte Foucault se situează de altfel încă în dualismul corespondenţei. După cum ne reaminteşte chiar Foucault, actul de numire al lumii, care putea avea loc înainte ca limbajul să devină obiect, trebuie să treacă prin reprezentare şi prin *mimesis*, care nu deveniseră subiecte de sine stătătoare înainte de secolul al XIX-lea (25). În schimb, o anumită poezie a modernităţii, după cum vom vedea în detaliu, îşi creează un subiect din propria posibilitate de a tinde deopotrivă spre *realul-real* şi spre *realul-lume-istorie,* fără a trece nici prin reprezentare, nici prin imagine, pentru a restitui fluxul brutal al obiectului său. Acestui refuz iconoclast şi reprezentării i se adaugă un refuz pe care îl vom numi *gramoclast,* al codurilor şi al structurilor lingvistice normate (distrugerea sau deconstrucţia gramaticii codificate). *Iconoclastia* şi *gramoclastia* se vor dovedi amândouă, deopotrivă, procedee poetice non-dualiste, modalităţi de critică a reprezentării şi modalităţi critice ale „reportajului universal” care apropie în acelaşi timp scriitura de real.

După cum vom vedea în detaliu, prin însăşi crearea de „*rule followings*” (aplicarea regulilor) autonome, iconoclaste şi gramoclaste, dar nu autoreferenţiale, celelalte două modalităţi autoreferenţiale pe care Foucault le descoperă ca fiind reacţii ale limbajului împotriva propriei „nivelări”, la stadiul de obiect şi de limbaj comun, şi anume *logica* şi *interpretarea*, vor fi deopotrivă puse sub semnul întrebării şi zdruncinate, chiar deconstruite, prin procedeele poetice moderne. Evident că nici critica reprezentării, a logicii şi a interpretării (sau mai degrabă codurile şi dualismele logicii şi interpretării) şi nici critica literaturii (sau mai degrabă a modurilor autoreferenţiale ale literaturii) nu se pot face în poezie decât dacă practica poetică nu se poziţionează şi în termeni epistemologici, adică în termenii unei reflecţii asupra propriilor modalităţi de cunoaştere, de informare şi de schimbare a lumii.

Or, *din punctul de vedere al unei teorii non-dualiste a cunoaşterii şi a eticii poetice, care va fi a noastră, propunem să numim poezie - un termen care, ne amintim, provine din grecescul poiein („a face”) - ansamblul practicilor scriitoriceşti care îşi propun să examineze şi să modifice realul, concomitent cu examinarea şi modificarea propriilor procedee formale.* Este bine să ne reamintim că acest ansamblu de practici nu este omogen, şi de câteva ori va trebui chiar să analizăm cazuri care prezintă divergenţe ireconciliabile. Dar există, cu toate acestea, o unitate pe care sperăm să o aducem la lumină deopotrivă, fără ca pentru aceasta să negăm diversificarea şi eterogenitatea practicilor poetice şi post-generice ale modernităţii: dacă romanul rămâne în afara acestei categorisiri datorită prezenţei unei ficţiuni întruchipate, printre altele, prin prezenţa personajelor, deci caracterizate prin moduri de *reprezentare*, alte forme de poezie - pe care le vom putea numi apoi „poezie lirică”, „poezie epică” etc., deci forme poetice codificate - nu se încadrează nici ele în această definiţie non-dualistă a poeziei, datorită figurilor de stil şi a deschiderii lor faţă de procesele hermeneutice standard. În acest sens înţelegem afirmaţia lui Michel Hamburger conform căreia „o tendinţă spre anti-poezie este inseparabilă de aproape fiecare varietate de modernism specific secolului XX, inclusiv nerăbdarea lui Ezra Pound faţă de cuvântul pur decorativ” (26).

(continuare în numărul viitor)

Traducere din limba franceză de
Liana ALECU

NOTE

13) D. Roche - Le Mécrit, în Poezia este inadmisibilă: Opere poetice complete, Paris, Seuil, col. „Ficţiunea & cie.”, 1995, p. 471. Prima jumătate a formulei lui Roche dă în mod paradoxal titlul volumului care reuneşte toată opera sa poetică.

14) Id., Lecţii despre vacanţa poetică, ibid., p. 284.

15) R. Jakobson - Probleme de poetică, Paris, Seuil, col. „Poetica”, 1973, p. 114.

16) Cf. A. Hapkemeyer, ...und das soll Dichtung sein Untersuchungen zur „neuen Sprache” in Lyrik und Kunst seit den 1950er Jahren, Wurtzburg, Konigshausen & Neumann, 2012.

17) M. Foucault - Cuvintele şi lucrurile: o arheologie a ştiinţelor umane (1966), Paris, Gallimard, col. „Aşa/Astfel”. 1990 şi 2009, p. 309.

18) Ibid.

19) Ibid., p. 308.

20) Ibid., p. 310-313

21) Ibid., p. 313

22) Ibid.

23) S. Mallarmé - Cuvânt înainte la Tratat despre verb de René Ghil în Opere complete, tom II, Paris, Gallimard, Biblioteca Pleiadei, 2003, p. 677-678.

24) Cf. legat de acest subiect J.M. Gleize - Nu este decât o dezbatere. Mallarmé continuă în Ieşiri, Paris-Lyon, Probleme teoretice, col. „Plaja interzisă”, 2009, p. 203 şi urm.

25) Foucault vorbeşte de o „desfăşurare spontană şi imediată a reprezentărilor” în sec. XVII şi XVIII (Cuvintele şi lucrurile, op. cit., p. 308).

26) M. Hamburger - Adevărul poeziei, Londra, Anvil, 1969 şi 1982, p. 234. Tr. „O tendinţă către anti-poezie este inseparabilă de aproape întreaga diversitate de modernism din secolul XX, inclusiv ruşinea resimţită de Ezra Pound faţă de cuvintele strict decorative”.

Ionuț MILOI

Conceptul de rescriere în teoriile literare actuale*

Puţine sunt conceptele a căror analiză echivalează cu o reîntoarcere la vechile întrebări despre natura şi funcţiile literaturii. Cauzând o adevărată implozie a întregului eşafodaj teoretic, astfel de concepte, dar mai ales operele artistice care le ilustrează, provoacă domeniul literar în aşa măsură, încât nu se mai ştie dacă vârsta milenară a textului scris *„reprezintă senilitate, maturitate, tinereţe sau doar pruncie*"[1]. Divulgând drept o iluzie independenţa pe care conceptul de originalitate o pretindea operelor literare, relaţia textelor cu alte texte a devenit una dintre preocupările constante ale teoriei literare din ultimele decenii. De la identificarea influenţelor literare, căutarea detectivistă a surselor, descoperirea aluziilor şi până la revoluţia aproape copernicană pe care teoriile intertextualităţii au reprezentat-o, toate acestea mărturisesc că operele literare depind într-o măsură considerabilă de raportarea lor la textele anterioare. Şi dacă nu cumva restructurarea şi resemantizarea materialelor deja existente sunt *„singura activitate culturală cu putinţă*"[2], atunci cu siguranţă denotă unul dintre principiile fundamentale de funcţionare ale literaturii. Elaborarea unor noi teorii, perfecţionarea terminologiei de specialitate şi, în general, chestionarea elementelor fundamentale ale literaturii, pot fi indicatori atât pentru forţa acestor opere, capabile de a determina revizuiri conceptuale, cât şi pentru fragilitatea unui câmp literar care trebuie să se regândească pe sine, să-şi recreeze echilibrul tulburat de fiecare apariţie care, sfidând norma, o pune de fapt în criză. Alături de anti-mimetism, metalepsă, metaroman sau intertextualitate, într-o listă scurtă a conceptelor înzestrate cu capacitatea de a retrimite literatura la investigarea propriilor mecanisme, trebuie să se regăsească şi *rescrierea*.

Problematizând şi chiar subminând chestiunea reprezentării mimetice, a originalităţii, a felului „tradiţional" de lectură, a raportului autor – personaje - lumi ficţionale, *rescrierea* îşi dezvăluie treptat calitatea proteică şi o potenţialitate ce multă vreme a rămas doar în stare latentă. Cu o vechime ce pare a coincide cu cea a literaturii înseşi, *„rescrierea a funcţionat dintotdeauna ca o forţă motorie a literaturii*", consideră Liedeke Plate, o cercetătoare a acestui subiect, apreciind că *„istoria literaturii occidentale poate fi povestită ca o istorie a rescrierilor, în care* Eneida *lui Virgil este rescrierea romană a anticelor poeme greceşti ale lui Homer,* Confesiunile *lui Augustin şi* Divina comedie *a lui Dante, rescrieri ale lui Virgil,* Don Quijote *a lui Cervantes rescriindu-l pe Dante şi aşa mai departe*"[3]. Tot în antichitate plasează şi Christian Moraru începuturile rescrierii, pe care le identifică în *imitatio auctorum*, în imitarea şi emularea maeştrilor, ca parte integrantă atât în dobândirea, cât şi în ilustrarea virtuozităţii artistice.

Faptul că rescrierea a reprezentat o prezenţă constantă în istoria literaturii este o afirmaţie ce funcţionează de multă vreme asemenea unei axiome, al cărei adevăr nu mai trebuie



demonstrat la fiecare invocare a sa. La fel ca în poezie sau dramaturgie, şi în sfera romanului rescrierea este la fel de vizibilă. În ciuda implicaţiilor termenului de roman şi ale principiilor de adecvare la realitate, *„autorul de literatură de grad secund, „artificială" (în care literatura însăşi este referent), se raportează la aceasta ca la o „realitate" la fel de imperativă, de pregnantă şi copleşitoare ca şi aceea pretins „stihială" sau nemodelată pe care se presupune că prozatorul realist / naturalist o disciplinează, sau ca acea „realitate" onirică, de viziuni şi tropisme obscure pe care poetul romantic sau suprarealistul o „revarsă" în discurs*"[4].

Rescrierile explicite ale romanelor anterioare devin cu adevărat celebre abia la sfârşitul anilor 1960 când, pe un fundal de contestare a ideologiilor dominante, apare o serie de texte care ajung rapid obiectele-cult ale unei întregi generaţii, aşa cum s-a întâmplat cu *Vineri sau limburile Pacificului* de Michel Tournier sau cu *Întinsa mare a sargaselor* de Jean Rhys. De atunci, numeroasele rescrieri ale operelor canonice, cu precădere feministe sau post-coloniale, au continuat să apară şi să ofere exemple ilustrative pentru această practică textuală: *Foe* de J.M. Coetzee, o rescriere a lui *Robinson Crusoe*; *Penelopiada* de Margaret Atwood, o rescriere a *Odiseei; The Hours* de Michael Cunningham repoveşteşte *Doamna Dalloway.* Mai mult, iniţiativele unor edituri occidentale de a lansa colecţii dedicate revizitărilor textelor clasice sugerează atât oficializarea acestui fenomen, cât mai ales amploarea şi intensitatea sa.

Trebuie subliniat că acest impuls, sau chiar urgenţă – cum o numeşte James Schiff – către rescriere nu este un semn al unei uzuri, sau al unei lipse de resurse creatoare, cu care s-ar confruntă literatura actuală, ci, cu o expresie de-a

lui Genette, e dovada că „cine iubeşte textele trebuie să-şi dorească, din când în când, să iubească cel puţin două deodată". Faptul că putem enumera rescrieri valoroase din punct de vedere estetic ale unor opere precum Robinson Crusoe[5], *Jane Eyre*[6], *Hamlet* sau *Furtuna,* a căror lectură are puterea de a îmbogăţi textul prim, trebuie mai degrabă să denote mobilitate şi vitalism, iar nu o sărăcie a imaginarului creator. Astfel de texte nu sunt „note de subsol" ale operelor iniţiale, aşa cum corect semnalează Christian Moraru, ci creaţii artistice autonome, cu putere proprie de semnificare.

Surclasând minoratul cu care deseori practicile derivative sunt asociate, rescrierea, împreună cu forma oarecum înrudită, dar totuşi diferită a parodiei, ajunge să ocupe o poziţie centrală în câmpul literar actual. Mai mult, rescrierea depăşeşte graniţele literaturii, reuşind să fie la fel de relevantă şi în artele plastice sau cinematografie, fapt ce îi conferă statutul şi anvergura unei adevărate dominante culturale.

Sub semnul rescrierii...

Interesul pe care relaţiile textuale încă reuşesc să-l suscite în rândul teoreticienilor este unul deloc neglijabil, putând fi ilustrat de numeroasele conferinţe internaţionale, precum şi de dimensiunile vaste pe care a ajuns să le înregistreze bibliografia acestui subiect. Cunoscând o extindere a terminologiei, gramatica relaţiilor textuale, generic plasată sub semnul intertextualităţii, a înregistrat apariţia unor termeni specializaţi care vizează o cartografiere detaliată a acestui fenomen: *transtextualitate, hipertextualitate*, *transficţionalizare* sau *rescriere.*

Revirimentul şi actualitatea relaţiilor textuale sunt ilustrate şi de interdisciplinaritatea pe care conceptul a ajuns să o dobândească, „exportul" rescrierii făcându-se cu succes în artele teatrale, cinematografice sau în noile medii electronice de reprezentare artistică. Nicicând personajele ficţionale nu au circulat cu o mai mare libertate dintr-un roman în altul, din pagina de hârtie pe marele ecran sau în lumea virtuală a jocurilor pe calculator, continuând poveştile ştiute sau, dimpotrivă, spunând altele alternative, dar în orice caz tulburând graniţele diegetice cu o vădită voluptate.

Marea apetenţă pentru rescriere, adaptare, apropriere, transpoziţie sau remake face ca această tendinţă să devină una de referinţă pentru perioada contemporană. Problemele de natură teoretică pe care rescrierea le formulează sunt la fel de variate şi complexe ca şi cauzele care o determină. Strâns legate de o conştiinţă a repetării, de un imperativ al eternei reîntoarceri[7], rescrierea plasează ficţiunea contemporană, din zona povestirii, în cea a *re*povestirii. Având şanse reale de a deveni la fel de celebru ca prefixul *post-* din deja „clasicul" *postmodernism,* prefixul *re-* se conturează tot mai clar ca un adevărat fir roşu ce străbate întreaga experienţă postmodernă. *R*epoziţionarea subiectului, *re*interpretarea operelor, *re*vizitarea trecutului, *re*evaluarea atitudinilor şi *re*contextualizarea, toate acestea stau sub semnul generic al unei *re*scrieri a tuturor relaţiilor în vederea (re)formulării unui sens ontologic.

Repetiţia indicată de acest prefix dobândeşte statutul unui element paradigmatic al epocii contemporane, fiind asumată atât la modul programatic, cât şi artistic. Conştiinţa trăirii într-o perioadă în care, aşa cum afirmă Umberto Eco, *„reiterarea şi repetiţia se pare că domină întregul teritoriu al creativităţii artistice"*[8] (**tr. m.**), i-a determinat pe unii teoreticieni să plaseze activitatea literară actuală sub semnul unei „literaturi a epuizării"[9] (John Barth), sub cel al unui *pla(y)giarism* [10] asumat (Raymond Federman)*,* sau să considere că *„la această oră târzie a istoriei noastre culturale, rescrierea este modalitatea firească de a scrie"*[11]. Situându-se tot în sfera unui Weltanschauung, cauza pe care Marie-Laure Ryan[12] o atribuie proliferării rescrierilor în proza sfârşitului de secol XX şi începutului secolului al XXI-lea este reprezentată de puternicul sentiment al trecutului care străbate întreaga cultură postmodernă, dublat de fixaţia pe care gândirea actuală o are asupra naturii textuale a realităţii. Oscilând între reiterare şi decantare, transformare sau proiectare de noi sensuri, fenomenele artistice tutelate de repetiţie şi reluare îşi dezvăluie potenţialul de a determina revizuiri conceptuale din partea teoreticienilor.

Fără să fie o invenţie a postmodernismului, chestiunea rescrierilor devine o dimensiune paradigmatică a curentului, profilându-se ca o soluţie la atributele conotate negativ, precum cele de déjà-vu, déjà-lu ţi chiar déjà-pensé ale epocii contemporane. T.S. Eliot, în articolul *Tradition and the Individual Talent,* atrăgea atenţia asupra faptului că *„nici un poet, nici un artist al vreunei arte nu îşi dobândeşte singur înţelesul complet*", discutând mai departe despre preluarea conştientă a tradiţiei şi transfigurarea ei într-un produs cultural nou, prin capacitatea artistului de a percepe trecutul *„ca trecut, dar şi ca prezent*" şi de a avea *„sentimentul că întreaga literatură europeană de la Homer şi, în cuprinsul ei, întreaga literatură a ţării sale, au o existenţă simultană şi alcătuiesc o ordine în sincronie.*"[13] (**tr. m.**). În articolul *The Literature of Exhaustion* din 1968*,* John Barth, unul dintre practicanţii de seamă ai rescrierii[14], îşi întrebuinţează dubla sa perspectivă, de prozator şi de teoretician, pentru a focaliza asupra problemelor cu care se confruntă literatura contemporană. Plasând literatura modernistă sub semnul unei „epuizări" sau, mai exact, „al posibilităţilor epuizate", Barth anunţă sfârşitul programului estetic propus de modernism. Ca un corolar la această afirmaţie, prozatorul american afirmă că formele literare nu se sustrag istoriei şi, drept urmare, în acelaşi mod în care tragedia clasică sau sonetul au încetat să mai fie formele principale de reprezentare artistică, şi romanul se aproprie de sfârşitul său ca formă artistică majoră. Departe însă de a avea o viziune apocaliptică, Barth formulează şi o soluţie pentru depăşirea sau prevenirea acestui impas: conştientizarea şi transformarea lui în subiect ficţional. Pentru susţinerea acestei idei îl invocă pe Borges, cel care a reuşit, prin povestirea al cărei protagonist este Pierre Menard, să ofere un text original care are drept temă *„chiar dificultatea sau lipsa de necesitate pentru a crea opere originale*". Aşadar, prin rescriere şi resemantizare, consideră Barth, se poate obţine un nou obiect cultural.

Citând autori ce aparţin unor perioade diferite, se conturează ideea că nici intertextualitatea, nici rescrierea nu par a cunoaşte vreo limitare temporală la o anumită epocă. Putem vorbi mai degrabă de favorizarea sau înclinarea pe care o manifestă anumite perioade în utilizarea practicilor textuale deja amintite – cum ar fi perioada Renaşterii sau a postmodernismului - şi perioade care activează, dimpotrivă, noţiunea de originalitate, aşa cum întâlnim în romantism şi

avangardă. Aşadar, postmodernismului îi aparţine intensitatea cu care a exploatat această chestiune, atât la nivel teoretic, cât şi artistic. Angoasei de a trăi într-o epocă în care totul a fost spus/ scris, postmodernismul i-a opus varianta *„mozaicului de citate*” (Kristeva), a *camerei de ecouri* (Barthes), a *„palimpsestului*” (Genette) sau, pentru a folosi un termen consacrat, a intertextualităţii, şi a făcut din literatură tema favorită a literaturii. Combinatorica asumată şi conştientă de aluzii, pasaje şi fragmente din operele deja scrise a reprezentat soluţia de a feri „repetarea", oricum inevitabilă, să devină repetitivă, redundantă, oferind rescrierilor şansa de a ţinti nu doar la un statut de reinterpretare a operelor canonice, ci chiar de resemnificare.

...şi al repetiţiei

Într-o investigare a repetiţiei ca dominantă a unor domenii precum televiziunea, cinematografia sau literatura, Umberto Eco discută această chestiune în termenii unei plăceri a recunoaşterii pe care telespectatorul sau cititorul o trăieşte în momentul în care intră în contact cu un astfel de produs cultural, construit pe baza repetării şi prelucrării unor structuri deja cunoscute. Articolul său *„Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics”* (1985) propune o clasificare a formelor sub care se poate prezenta repetiţia. Eco distinge un prim sens al repetiţiei în actul de a produce o replică a aceluiaşi tip abstract, de natură industrială, în care două obiecte respectă acelaşi tipar al prototipului. Acestei acţiuni de repetare în urma căreia rezultă două obiecte identice, i se opune o alta, în care un obiect este promovat ca original şi diferit, deşi suntem conştienţi de faptul că repetă o structură deja cunoscută. În cadrul acestei accepţiuni a termenului, Eco identifică cinci categorii: repriza, remake-ul, serialul, saga şi dialogul intertextual. Primul tip de repetiţie este cel ilustrat de *repriză*, care denumeşte reluarea unei teme de succes sau a unor personaje cu mare priză la public, continuând aventurile acestora, cu scopul de a exploata comercial această reuşită. Exemplele pe care Eco le oferă variază de la romanul lui Dumas, *După douăzeci de ani*, până la cazurile mai recente în care sunt continuate aventurile lui *Superman* sau ale celor din *Războiul stelelor*. Repriza nu e condamnată la o repetiţie integrală, ea putând varia în raport cu textul prim, şi o poate face cu succes, aşa cum arată poveştile din ciclul Arturian.

Spre deosebire de repriză, care e o continuare, *remake*-ul presupune spunerea din nou, cu mici modificări, a aceleiaşi poveşti. *Serialul* este cel care operează conform unei scheme narative fixe şi al unui număr limitat de personaje centrale. Preluându-şi exemplele din serialele poliţiste, soap-opera sau sitcom-uri, Eco argumentează că numai schimbarea personajelor secundare induce impresia cititorului sau a telespectatorului că povestea e diferită faţă de celelalte, în vreme ce aceeaşi structură narativă este reluată şi multiplicată în toate. În cadrul acestei serializări, consideră Eco, plăcerea pe care o provoacă fiecare nouă poveste este oferită de structurile recurente ale naraţiunii: *„serialul răspunde nevoii infantile de a auzi din nou aceeaşi poveste, de a fi consolat de <întoarcerea identicului>, mascat superficial*”[15]. Consolarea în discuţie e oferită de capacitatea de a prevedea pe care serialul o facilitează: *„suntem fericiţi pentru că descoperim propria noastră abilitate de a presupune ce se va întâmpla. Suntem mulţumiţi pentru că găsim de fiecare dată ceea ce ne aşteptam să găsim*”[16].

O altă formă a repetiţiei este reprezentată de *saga*, în care personajele sunt urmărite de-a lungul timpului, redând povestea unei familii. Aceasta poate avea o desfăşurare liniară, în care un personaj este urmărit de la naştere până la moarte, sau poate fi ramificată, urmărind şi personajele secundare, de cele mai multe ori, descendente ale celui principal. Asemenea serialului, şi saga rescrie aceeaşi poveste, reluând atât structura narativă, cât şi evenimentele.

Ultima formă analizată de Eco este cea a *dialogului intertextual*, din care exclude din sfera sa de interes citatele stilistice, cele care numesc aluziile la maniera proprie a unui autor de a-şi construi textul, fie că această aluzie e parodică sau reverenţioasă, considerând că acestea sunt imperceptibile, de cele mai multe ori însuşi autorul nefiind conştient că este supus unui fenomen de influenţă artistică. Mult mai ofertante din punct de vedere teoretic sunt considerate a fi rescrierile explicite şi recognoscibile, cum este cazul prelucrării ironice şi parodice a locurilor comune, a clişeelor, adică a topoilor. Pentru reperarea şi decodificarea unor astfel de jocuri subtile e nevoie din partea receptorului de ceea ce Eco numeşte *enciclopedie intertextuală*, căreia, de fapt, astfel de practici i se adresează. Citările, aluziile şi intertextele, consideră Eco, depăşesc sfera esteticului, fiind un artificiu social, care îi selectează pe „puţinii fericiţi". Fenomene cu precădere ale artei experimentale, care presupuneau un Cititor Model, sofisticat din punct de vedere cultural, ecourile intertextuale au fost preluate şi de alte medii de reprezentare care, construind acea enciclopedie intertextuală a consumatorilor, vizează producerea a „milioane de puţini fericiţi". Concluzia lui Eco la finalul acestei analize este aceea că o tipologie a repetiţiei nu furnizează criteriile pentru o judecată axiologică, iar o estetică a repetiţiei trebuie fundamentată pe bazele unei semiotici a procedurilor textuale ale repetiţiei.

Paradoxurile rescrierii

Revirimentul şi actualitatea de care rescrierea beneficiază în cadrul producţiilor artistice îşi păstrează valabilitatea şi în sfera discursurilor teoretice. Performanţa de a avea un rol semnificativ în teoriile textului, ale receptării, în critica feministă, postcolonială sau a lumilor posibile, dovedeşte faptul că rescrierea trece cu succes testul lamei lui Occam, fiind astfel o prezenţă necesară în repertoriul conceptual, şi nu doar o extindere inflaţionistă a acestuia.

Interesul de care beneficiază din partea teoriei literare rezidă în primul rând în natura paradoxală a rescrierii. Dinamismul intern, rezistenţa la clasificări şi tipologii şi, în general, o anumită fluiditate pe care rescrierea o etalează, îşi găsesc resorturile în trăsătura sa ambivalentă şi oximoronică. Fie că e vorba de revizuirea feministă, de replica post-colonialistă sau, generic, de contra-discursul promovat de postmodernism, rescrierea focalizează simultan atât asupra trecutului, cât şi a prezentului. Cu o însuşire ce aminteşte de cea a zeului Ianus, privirea bifurcată a rescrierii devine un punct nodal în care actul rememorării este dublat de o dimensiune proiectivă, în care recuperarea trecutului (literar) are loc sub presiunea unei preocupări majore în legătură cu prezentul şi, implicit, cu

viitorul. Această reactivare a trecutului nu se înscrie însă în coordonatele unei nostalgii pasive, ci, dimpotrivă, poartă însemnele unui militantism ce vizează restructurări ale sistemului de valori actual. E foarte interesant acest ocol pe care rescrierea îl face, chestionând din perspectiva prezentului textele fondatoare ale civilizaţiei europene, acele „naraţiuni identitare", aşa cum le numeşte Christian Moraru[17], pentru a acţiona, prin ricoşeu, asupra propriului său timp. Rescrierea, observă Moraru, dispune de o serie de funcţii transformatoare, atât textuale, deci interpretative şi estetice, prin modificarea pre-textului, cât şi ideologice şi politice. Încărcătura ideologică şi politică pe care unele rescrieri o afişează fără nici o urmă de echivoc indică interesul pentru latura socială şi problemele actuale asupra cărora rescrierea îşi propune să intervină. E neaşteptat ca o asemenea refacere a legăturii dintre text şi lume să vină tocmai din partea rescrierii, care în modul cel mai evident reprezintă întotdeauna un raport indirect şi mediat de un alt text, mai exact de textul sursă pe care îl modifică şi transformă. Sau, în logica argumentaţiei platoniciene, dacă orice operă literară este copia copiei, rescrierea ar fi o copie la puterea a treia, şi drept urmare, triplu îndepărtată de model. Făcând din literatură principala sa referinţă, rescrierea respinge imitarea naturii (reale, sociale etc.), pentru ca ulterior să se întoarcă, mult mai percutant, asupra realităţii pe care, în primă fază, a repudiat-o[18].

Faptul că această copie de gradul al treilea se poate adresa realităţii într-o manieră atât de pregnantă sugerează un sistem de referinţă în care însăşi ideea de ierarhie nu mai este una viabilă, atât din cauza subordonării implicite pe care o presupune, cât şi prin prisma liniarităţii şi succesivităţii constitutive. Reproşând textelor canonice că îşi obţin autoritatea într-un astfel de sistem ierarhic, în care valoarea se măsoară în raport cu distanţa fată de un anumit punct de origine, rescrierea îşi propune să deconstruiască opoziţii precum primul / ultimul, învins / învingător, centru / margine, dezvăluindu-şi *„dimensiunea compensatorie a reparării ficţionale, textuale a trecutului. Trecutul-text este (re)imaginat din perspectiva unui alt personaj, deseori din punctul de vedere al excluşilor, marginalizaţilor, învinşilor"*[19]. Linia dreaptă a vectorului ierarhic este convertită de către rescriere într-o linie curbă, în care fiecare punct de pe semicerc este la distanţă egală faţă de centru, în care fiecare voce trebuie auzită şi fiecare poveste este la fel de relevantă.

Ceea ce surprinde aici este tocmai această „avansare regresivă" prin care posibilitatea înscrierii în patrimoniul şi memoria culturală a „celeilalte feţe a poveştii", cea pe care istoria de talie mare nu a înregistrat-o, este condiţionată de o revizitare a trecutului. Această ancorare pe două axe temporale diferite are drept consecinţă şi o anulare a ireversibilităţii existente în istoria şi tradiţia literară. Astfel, rescrierile de tipul continuărilor analeptice, plasându-şi acţiunea într-un moment anterior textului sursă, sfidează desfăşurarea cronologică, liniară şi în succesiune, prezentându-se în *„situaţia stranie a cópiilor care preced originalele sau modelele"*[20]. Un exemplu de „întâietate a secundarului" îl reprezintă deja amintitul roman al lui Jean Rhys, în care Antoinette Mason, viitoarea soţie a domnului Rochester, este prezentată în ţara sa natală, din Indiile de Vest, înainte de căsătoria care o va aduce în Anglia. Ca şi în alte cazuri de rescrieri, şi acesta creează şi întreţine, până la un punct, speranţa sau iluzia unei salvări care însă nu se materializează, deoarece personajele rămân fixate în rolurile pe care textul sursă le-a prescris pentru fiecare din ele. Punctul final va fi aşadar acela conturat de hipotext, care funcţionează, prin constrângerile sale, asemenea unei forme fixe. Destinul livresc trasat de textul iniţial se va împlini, Antoinette devenind în cele din urmă Bertha şi urmând să ducă o viaţă de captivitate şi nebunie în podul reşedinţei de la Thornfield Hall. *Jane Eyre,* textul sursă pentru romanul lui Rhys, se află în paradoxala ipostază de a continua o poveste care va fi scrisă peste mai bine de o sută de ani, fapt ce creează straniul efect de care vorbea Harold Bloom în *Anxietatea influenţei*, acela prin care textul nu pare scris de precursor, ci, dimpotrivă, *„urmaşul ar fi scris el însuşi opera definitorie a înaintaşului"*[21]. Această suspendare a ireversibilităţii implică în subsidiar şi o anulare a autorităţii pe care imperativul originarului o dictează. Relaţia pe care rescrierea o stabileşte între hipotext şi hipertext devine una bidirecţională, în care nu numai textul prim îl influenţează pe cel de „grad secund", dar şi acesta din urmă poate provoca o schimbare, mai ales a felului în care hipotextul va fi (re)citit de către publicul actual, putând astfel modifica, sau submina, poziţia acestuia în cadrul canonului literar.

Un alt paradox al rescrierii priveşte tocmai relaţia sa cu canonul literar. Este un aspect esenţial pentru rescrierile contemporane ca textele asupra cărora focalizează să aibă o poziţie centrală în cadrul tradiţiei literare. Componenta contestatoare şi subversivă a rescrierii depinde tocmai de această autoritate a textului sursă. Înainte de a-i fi dezvăluite carenţele şi momentele în care logica şi filozofia sa internă încetează să mai convingă, acest text trebuie mai întâi să fie recunoscut ca atare. Structura duală a rescrierii provine din faptul că subminarea sau negarea operei canonice implică, în acelaşi timp, o reconfirmare a canonicităţii operei respective. La fel ca avansarea regresivă, negarea afirmativă pe care rescrierea o face vizibilă se înscrie în aceleaşi coordonate ale unei naturi contradictorii, de a *„consolida ceea ce-şi propune să provoace, de a întări ceea ce urmăreşte să slăbească"*[22]. Mai mult, Liedeke Plate observă că rescrierea poate fi considerată un instrument necesar şi chiar o parte integrantă în formarea unui canon literar, deoarece, asemenea traducerii sau adaptării, readuce şi păstrează în actualitate o serie de texte anterioare. Textele canonice îşi păstrează centralitatea tocmai datorită faptului că sunt, într-un fel sau altul, mereu prezente în câmpul literar, fiind discutate, analizate, interpretate, chiar şi atunci când sunt contestate. Citarea conferă inevitabil autoritate, iar rescrierea se vede în situaţia pe care o semnala Matei Călinescu, aceea de a *„continua un trecut în timp ce se distanţează de el. Critică în timp ce slăveşte şi emulează, conservă prin chiar actul de relativizare şi revoluţionare"*[23]. Faptul că rescrierea reafirmă indirect textul sursă este o dovadă a dublei dependenţe pe care o are faţă de el. O primă relaţie de subordonare este reprezentată de faptul că opera iniţială serveşte ca pre-text, ca punct de pornire, făcând posibilă apariţia noii opere. Dar odată constituită noua operă, aceasta nu va fi complet autonomă, întrucât semnificaţia sa totală se va obţine prin permanenta referire la textul prim.

În ciuda subversiunii pe care o manifestă faţă de textul sursă, dubla dependenţă a rescrierii sugerează că aceasta nu poate elimina din canonul literar textul prim, şi nici nu se poate substitui acestuia, pentru că în ambele cazuri ar însemna ca rescrierea să-şi şteargă propria referinţă şi în

„lipsa originalului prezenţa rescrierii să devină non-funcţională sau cel puţin disfuncţională”[24]. Expresia lui Steven Connor de „fidelitate în trădare” ni se pare a fi potrivită pentru a descrie concomitenta existenţă a forţelor centrifuge şi centripete ce se stabilesc între hipotext şi hipertext, între o apropiere care nu poate merge până la suprapunerea cu modelul (caz în care ar fi doar o reduplicare sau un plagiat) şi o îndepărtare de el care nu va lua însă forma unei rupturi. Drept urmare, hipotextul şi hipertextul se situează nu în succesiune, nici măcar în alternanţă, ci sunt co-prezente, fiindu-şi reciproc termen de comparaţie într-o negociere de sensuri ce nu se poate tranşa în favoarea niciunuia dintre ele.

Un ultim aspect referitor la natura paradoxală a rescrierii provine din faptul că rescrierea riscă să devină tocmai ceea ce critică. Orice poveste înseamnă selectarea unor evenimente, iar alegerile operate de rescriere se realizează, inevitabil, prin neselectarea altora. Cu alte cuvinte, a oferi o voce unui personaj care în textul sursă a rămas tăcut presupune reducerea altora la tăcere. Ca noua voce să fie auzită, alţii trebuie să părăsească scena, cedând aşadar prim-planul. Astfel, reproşul formulat textului anterior, de a nu fi selectat o anumită variantă a poveştii, poate fi redirecţionat, cu aceeaşi pertinenţă, chiar şi înspre noua versiune. Rearticulând operele anterioare prin prisma divulgării ideologiilor care le structurează, rescrierea nu se poate feri, la rândul ei, tocmai de o astfel de contaminare. Această reevaluare a codurilor culturale, sociale sau politice se dovedeşte a fi la fel de partizană; negarea, refutarea lor echivalează cu afirmarea şi susţinerea altora, ceea ce face ca rescrierea să reprezinte *„o artă a poziţionării”*[25]. Prin performanţa estetică pe care o ating, rescrierile îşi depăşesc „agenda sociala”[26] şi, ca orice operă de artă, reuşesc să se adreseze în mod autentic nu unei comunităţi pe care o reprezintă şi căreia îi apără drepturile, ci umanităţii în general. În această ipostază, rescrierea se reîntâlneşte cu textul sursă, ambele ca loc al deschiderii, al unui dialog semnificativ şi dovada unei negocieri continue a sensurilor.

* Eseul reprezintă un fragment din capitolul I al lucrării *Cealaltă poveste. O poetică a rescrierii în literatura română contemporană.*

Note

1 John Barth – *The Literature of Replenishment* în John Barth - The *Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The John Hopkins University Press, London, 1984, pag. 205

2 Daniel Fischlin & Mark Fortier - *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, Routledge, London, 2000, pag.4

3 Liedeke Plate - *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*, Palgrave Macmillan, 2011, pag.39

4 Carmen Pascu – *Scriiturile diferenţei. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană,* Ed. Universitaria, Craiova, 2006, pag. 20

5 Michel Tournier – *Vineri sau limburile Pacificului*, traducere de Ileana Vulpescu, prefaţă de Micaela Slăvescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1978*;* Jean Giraudoux : *Suzana şi Pacificul*, în româneşte de Aurel Stoicanu în Jean Giradoux – *Romane,* prefaţă de Irina Eliade, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969; J.M. Coetzee - *Foe,* Penguin Books, New York 1986

6 Rhys- *Intinsa mare a Sargaselor,* traducere de Ecaterina Popa şi Ioan A. Popa, cuvânt înainte de Ecaterina Popa, Ed. Altip, Alba-Iulia, 2003

7 Steven Connor - *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion* în Lucy Niall (ed.) - *Postmodern Literary Theory. An Anthology,* Blackwell Publishers, 2000, pag.124

8 Umberto Eco - *Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics,* în Rocco Capozzi (ed.) *Reading Eco: An Anthology ,* Indiana University Press, 1997, pag 18

9 John Barth - *The literature of Exhaustion* în Malcolm Bradbury (ed.) - *The novel today: contemporary writers on modern fiction,* Fontana Press, 1977, pag.70

10 Raymond Federman - *Critifiction. Postmodern Essays,* State University of New York, 1993, pag.48

11Douwe Fokkema - *The Concept of Rewriting* în Liviu Papadima & Mircea Vasilescu (eds.) - *Cercetarea literară azi*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, pp.145

12 Marie-Laure Ryan – *Transfictionality across Media* în *Theorizing narrativity* ed. John Pier şi José Ángel García Landa, Walter de Gruyter, Berlin, 2008, pag. 386

13 T.S.Eliot - *Tradition and the Individual Talent,* în Vincent B. Leitch (ed.) - *The Norton Anthology of Theory and Criticism,* W.W.Norton & Company Inc. New York, 2001, pag.1092

14 În romanul *Himera* rescrie fragmente din 1001 de nopţi şi mitologia greacă.

15 Umberto Eco - *Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics*, în Rocco Capozzi (ed) - *Reading Eco. An Anthology,* Indiana University Press, 1997, pag. 20

16 Idem - *Ibidem*

17 Christian Moraru – *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning,* State University of New York Press, 2001, pag. xiii

18 Didier Coste – *Rewriting, Literariness, Literary History*, în Revue LISA, vol.II – nr.5/2004. Disponibil online la adresa: : http://lisa.revues.org/2893 .

19 Tamara Cărăuş – *Op.cit,* pag. 34

20 Carmen Pascu – *Op.cit*

21 Harold Bloom – *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei,* traducere din limba engleză şi note de Rareş Moldovan, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, pag. 62

22 Liedeke Plate – *Op.cit,* pag. 154

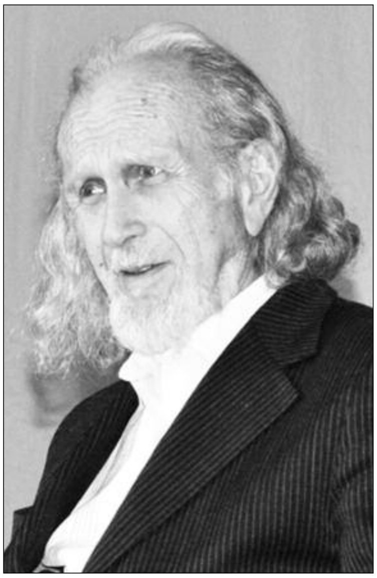
23 Matei Călinescu – *Rewriting*, antologat în volumul *International Postmodernism,* coordonat de Bertens, Johannes Willem şi Douwe Fokkema, John Benjamins Publishing Company, 1997, pag. 243-249

24 Marian Rebei – *A different kind of circularity: from writing and reading to rereading and rewriting*, Revue LOSA, vol. II, nr.5/2004. Disponibil online la adresa: http://lisa.revues.org/2895

25 Tamara Cărăuş – *Efectul Menard. Rescrierea postmodernă:perspective etice,* Ed. Paralela 45, Piteşti, 2003, pag.30

26 James A. Schiff- *Contemporary retellings* în *Critique*, Vol. 39, 1998. Disponibil online la adresa: http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=94295804

HO



Să

captezi cele patru rânduri ale paradisului
când grădinile s-au înecat
în buruieni și-n amurgul zeilor învinși
să le culci la picioarele stabilopozilor
și să botezi spațiul acvatic / mare
să depășești păcatul originar
preîntâmpinând naufragiul în infinit
iată măsura de aur a poemului

Ce

foșnet metalic din aripi
îngerul îndoielii coboară
din tâmpla ciclotronului
terenul de joacă al copilăriei
prima fantă de lumină
întrebările Sfinxului / răscrucea oedipiană
ca o undă de șoc străbate îngerul
labirintul purificator
nu ține seama de mascarada
păsărilor tunse de pene (aluzie la zbor)
protestul social-genetic al calului
caligula potcovind edicte
tăcerea miresei la catafalcul-baldachin
iubitului dus nu se știe unde
sau țărușul înfipt în țeasta
șarpelui cosmic
trezirea materiei.

Cine

sunteți voi cei care incendiați
rezervoare de benzină și de viață primară
dinamitați gări desprinderi de țărm
specialiști în rentabilitatea candorii
voi ce idolatrizați jocul secund
scotchul gratificațiile
și gratiile (pentru alții)
voi ce v-ați stârpit numele ca să proclamați
măsură de aur a poemelor
berea Jax flautul sibariților
și imperiul deloc oniric al monedelor
(sau monadelor) forte.

O

venerabili condotieri și tineri imberbi
vieți programate în fitotron
făcători de pseudodivinități
unde e misterul dodecamorfic
umanul teologalul geometricul zodiacalul
astronomicul arhitecturalul și încă
unde e taina

Vor marca vreodată flașnetele atomice
hotarul dintre fantezia morbidă
demență
și sadismul comerțului strategic?

Când

ultima secundă va bate cu ciocanul de lemn
pe masa tribunalului
și vase de alamă își vor aprinde uleiul
animale fabuloase cu ochi de iridiu
semn că-și au sorgintea-n angoasa meteorică
informe ca aerul
eliberate de sentimentul frustrării
se vor ridica din sticla colorată a suburbiilor
sau din colțurile cu umbră ale sanctuarelor
reformând cilindrul trapezul piramida și sfera
într-o neo geo metrie
a încrederii.

Atunci

va începe marea migrație
transhumanța obiectelor
metamorfoza substantivului în verb
ultimul buldozer va răsturna
ultima stea funerară și ultima silabă
microfoane implantate în celule
vor înregistra ultimul oftat al secolului
asimilând pentru un alt mileniu
premoniția cu anamneza.

Numai

bufonii regelui gol
aventurierii spiritului și bancherul orb
îmbrăcați în costume de gală cu fireturi
prevenind fenomenul de congelare
binecunoscuta alternativă a supraviețuirii
împing de zor printre brocarturi și fișicuri de cocoșei
baruri pe rotile metafizice
invitând cu gesturi largi
amintind foșnetul metalic al zborului
prezenței
la cocteiluri Molotov.

Toma George MAIORESCU

Un gânditor al actului poetic şi poezia sa aforistică



Virgil DIACONU, *Atelierul de fluturi*, Editura Tiparg, Piteşti 2016

Virgil Diaconu este un nume cu greutate în literatura de azi, poet cu discurs personalizat şi dominantă specifică, eseist cu amplitudine şi aplicaţie, printre puţinii dedicaţi esteticii fenomenului liric şi, în acelaşi timp, un publicist cultural implicat în universul spiritual al epocii noastre.

A debutat târziu şi marginal în poezie, a fondat şi a condus diverse reviste culturale, dar s-a impus cu *Cafeneaua literară*, din 2003 încoace. A primit numeroase premii pentru poezie şi eseu, fiind unul dintre cei mai profunzi şi rafinaţi exegeţi ai poeziei contemporane. Autorul ar merita mai multă recunoaştere, pentru că, spirit modest şi discret, se



retrage din linia întâi a victoriilor şi înfrângerilor, construindu-şi o operă care are deja o rezoluţie remarcabilă. Din 1975 până astăzi a fost o prezenţă pregnantă în poezia actuală: *Departele Epimenides*, Ed. „Litera", 1976; *Depărtarea lăuntrică*, Ed. „Litera", 1980; *Călătorie spre sine*, Ed. „Albatros", 1984; *Discurs despre linişte*, Ed. „Cartea Românească", 1989; *Deasupra tenebrelor*, Ed. „Paralela 45", 2001; *Opium*, Ed. „Paralela 45", 2002; *Dimineţile Domnului*, Ed. „Paralela 45", 2004; *Jurnal erotic*, Ed. M.L.R., 2006; *Lepre şi sfinţi*, Editura revistei „Convorbiri literare", Iaşi, 2001; *Prinţesă cu fluture*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2012, *Eros şi leprocraţie/Eros and leprocracy*, Ed. Tipo Moldova, Iași, 2017.

De asemenea, Virgil Diaconu este un eminent exeget al poeziei contemporane, chiar o conştiinţă critică a actului poetic – lucru dovedit de câteva cărţi de importanţă şi fineţe analitică.

Opera sa a fost recompensată cu câteva premii şi pe drept într-o epocă cu înalt nivel al discursului liric, cu poeţi remarcabili, dar din care lipsesc geniile şi creatorii de şcoală.

Poetul distins şi discret este însoţit de un strălucit gânditor al poeziei, care nu numai scrie, dar şi conştientizează actul liric edificant de limbaje şi universuri imaginare.

Atelierul de fluturi e un volum cu o identitate specială, mai exact calificabil într-o tipologie nemaiîntâlnită, care strânge la un loc texte din specii diverse care se publică în volume separate. Începe cu un ciclu de versuri, prozo-poeme şi eseuri (*Portret cu cireşul în braţe*) în distribuţie aleatorie, urmează un ciclu de meditaţii filosofice şi eseuri dedicate imaginarului, cu un substrat polemic (*Absurdistan*); al treilea ciclu conţine texte sapienţiale, meditaţii între mitologie şi metafizică, dialoguri fanteziste în proiecţia imaginarului; şi un alt ciclu, de dimensiunea primelor, *O clipă de nemurire*, cu aceeaşi structură compozită, poate chiar mai diversă decât celelalte: poeme, proză poetică, eseuri sapienţiale, încercări filosofice în problema sexualităţii, memorialistică explicită în *Dimineţile cu Noica*, la care se adaugă scrisorile extraordinare primite de la marele filosof, studiul *Epimenides, spiritul de după somn*, urmează câteva eseuri reflexive numite *Lăuntrice* şi analiza *Mitologia apei în spiritul lui Bachelard*, apoi un interviu final *Eu scriu poezie sub daimon*, un text foarte important asupra condiţiei poeziei şi identităţii poetului într-o societate consumeristă, pragmatică şi non-culturală.

Rar mi-a fost dat să întâlnesc o carte atât de diversă în aşa de puţine pagini, o aşa concentrare ideatică, o asemenea densitate de opinii şi opţiuni, uneori divergente. Caz de extremă reflexivitate şi acurateţe psihologică, în eseul *Patru vise*, autorul se... psihanalizează. Aş putea să adaug că, la fel de rar, am descoperit în lecturile mele o meditaţie febrilă asupra imaginarului susţinută de o complexă informaţie filosofică şi de o relaţionare imprevizibilă. Autorul poate să divagheze şi să realizeze conexiuni, de la Kama Sutra la Freud şi Michel Foucault, de la Apostolul Pavel, la Epopeea lui Ghilgameş, de la Spinoza la Heidegger, de la Empedocle la Kierkegaard şi Sartre. Câteva din textele publicate în acest *Atelier* prezintă o notă finală care precizează că eseul respectiv reprezintă schiţa unui eseu mai amplu. Proiectele autorului sunt concentrice, ambiţionând atât extensiunea, cât şi profunzimea.

Cu o asemenea extensiune culturală şi marcată specificitate tipologică, titlul poetic susţine substanţa ideatică a volumului numai într-o formă difuză, obscurizată, parabolică.

Trebuie spus că discursul poetic al lui Virgil Diaconu, construit pe aforisme, meditaţie sapienţială şi eflorescenţă conceptuală, reuşeşte să conserve emoţia şi spiritul genuin al conexiunilor cu lumea reală, între reverie (meditaţie extatică) şi fantezie (spirit constructiv în universul ficţional).

Deşi nu are conexiuni vizibile cu poezia blagiană, autorul îi preia procedura de alternare a discursului liric (*Poemele luminii*) cu aforismul filosofic (*Pietre pentru templul meu*). La un secol de la acest eveniment, Virgil Diaconu reface procedeul pentru acreditarea şi nuanţarea specificului filosofic în universul imaginarului poetic.

Criticul Gheorghe Grigurcu a subliniat rolul ficţional al fanteziei în creaţia lui Virgil Diaconu: „Fantezia e o trăsătură de căpetenie a poeziei lui Virgil Diaconu. [...] Cu cât carnaţia poemelor devine mai substanţială, cu atât îndepărtarea de real capătă la rându-i amploare. Poezia se hrăneşte cu jertfele oferite de concret şi deopotrivă cu ofrandele abstracţiunilor, în mişcarea împlinirii sale specifice. Se află aici o fervoare a sacrificiului primit, un eroism suav al anulării realului, prielnic condiţiei lirice."

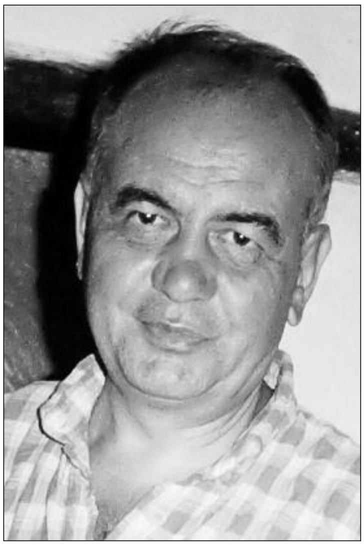
Poet al discursului lucid, autorul scrie un poem despre vis cu accentuată luciditate, fără exaltări şi proiecţii onirice suprarealiste, un text telegrafic alcătuit din propoziţii simple, într-o ritmicitate telegrafică, am putea zice chiar „un eseu" în imagini sensibile, cu rezoluţie aforistică: „De la o vreme, Domnul nu mai visează./ El I-a lăsat în locul Lui pe visători: să viseze ei lumea!// Visul vorbeşte despre lumea pe care o aştept cu înfrigurare./ Lebăda care tocmai şi-a făcut cuib în umărul meu este un/ astfel de vis înfrigurat.// Cine întrece lumea cu visul nu mai poate iubi decât visul./ Cine îşi pierde visul se pierde pe sine./ Un om fără ideal este o visterie goală.// Visul este chipul împlinirii înainte de împlinire.// Nu suntem sfinţi, dar ne putem sfinţi./ Nu suntem Dumnezeu, dar ne putem îndumnezei.// Calea spre desăvârşire începe din mine însumi.// Omul este un punct în univers,/ universul un punct în Spirit.// Nimeni nu se desăvârşeşte pe sine stând cu ochii pe cer./ Excelenţa este consecinţa propriilor însuşiri şi eforturi.// Un om împlinit este un proiect împlinit.// În visul meu încape lumea toată."

Depactizarea discursului literar nu face decât să accentueze caracterul filosofic al textului. Virgil Diaconu este o conştiinţă a poeziei (post) moderne româneşti, cu vocaţie teoretică şi implicare directă în fenomenul liric contemporan şi, în acelaşi timp, un eseist convingător şi nuanţat. Despre poezia autorului au scris nume importante ale literaturii noastre: Mircea Ciobanu, Alex. Ştefănescu, Gheorghe Grigurcu, recunoscându-i vocaţia şi subliniind apropierea de un lirism animat de cultură – nu însă şi livresc.

Un volum, amestecat programatic, de versuri, proză poematică, interviuri, eseuri filosofice, comentarii, interviuri, creează, într-un fel, universul mozaicat al scriiturii postmoderniste care, dacă nu e minimalistă, atunci desacralizează discursul estetic şi plebeizează „nobilele" specii şi formule poetice.

Aureliu GOCI

Poeți mari și poeți adăugați în perioada interbelică*



Poezia, „Marea poezie"

La un nivel al acestei istorii a literaturii române stratificate (istorie, panoramă, alternativă sau alternative, în și dincolo de timp, din perspectivă post-comunistă, dar și comunistă) – **Mihai Zamfir**: **Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române***, II*, Polirom, 2017 –, ea poate fi citită și ca una obișnuită. Scriitorii aleși, împărțiți în două clase, cu denumiri prea distanțate: *mari* și... *alții*. Dar acești alții nu sunt deloc restul, sinteza de față lasă un apreciabil rest. Doar două genuri sunt urmărite, poezia și proza. E drept că la proză apar, nedumeritor, și „doi critici". Scriitorii sunt așezați/atașați la genul în care au performat, fără a li se trece cu vederea genul și speciile așa-zicând colaterale. Dispuși pe generații, cu atenție la cronologie, la timp, cum se cuvine într-o, fie și metodic abreviată, istorie a literaturii. Dincolo de aceste aspecte exterioare, chiar și pe dinăuntru, oricât de (ne)academică, istoria și deopotrivă panorama respectă un vechi tip de discurs. La început, în fond în cele din urmă, prin selecție, a ajuns „marea poezie". Cea care cere respectul artistic superlativ. Mare, nu importantă, excelentă ori calificată cu un alt sinonim, din nu puținele existente. Mare ca măsură, dimensiune, greutate sau prin altceva? Iar alții cum vor fi fiind? Altfel, dar cum, cât? Mari (deși o parte a operei e mare, nu scriitorii) și alții – expresie peiorativă deja prin comparație, nu doar în partea care urmează după conjuncția copulativă. Să începem cu prima clasă, plecând de la perspectiva deja amintită, a unei istorii literare în structura ei previzibilă. Dar care, evident, poartă o nouă semnătură.

Tudor Arghezi, poetul „cuvintelor potrivite", este un împotrivitor, un rebel. Lung timp apostat, cum îl socotește Mihai Zamfir. Probabil nu doar în sens religios apostat, deși omul s-a descălugărit, iar scriitorul a voit să creadă prin voință proprie în cea mai mare parte a existenței sale. În ce sens ajunge mântuit? În felul de a fi fost apostat. Titlul care susține textul dedicat lui Tudor Arghezi (*Poetul apostat și mântuit*) privește cazul în modul cuprinzător. Dacă aleșii istoricului literar sunt destine în general izolate (calificativul apare recurent), e vorba acum de un caz unic, deși parțial la acest scriitor poligraf în sens generic: este un „poet român genial". Marele Alpha, i-a spus Alexandru George, de altfel invocat cu respect aici. Cap de alfabet și drept al „marii

poezii" românești. Opera sa întreagă este într-adevăr vastă, peste o anumită măsură, potrivit cuvintelor istoricului literar, care o află de o „agresivă" varietate. Ea devine majoră, fiind pornită, la 1910, dintr-un eșec spiritual, religios. Poetul i-l amintește celui care a scris despre lirica portugheză pe Fernando Pessoa. Și Arghezi, cam pleonastic spus?, „ar fi putut avea heteronimi distincți". Au comună problema identității. Tot ca Pessoa, Arghezi se-ntreabă cine este el. Nu doar, nu îndeosebi drama religioasă îl marchează, ci o „criză ontică". M. Zamfir posedă un schematism evaluativ recurent. La Arghezi antologhează, la plural, „capodopere absolute". Cum vor fi fiind capodoperele relative? Ce știm e că nu sunt nici măcar constatate ori numite. (Nu uit că e frecventă, liberă, formula „aproape capodoperă", ori echivalente ale acesteia.) La 1927, se mai evaluează, Arghezi era deja „cel mai mare poet român al secolului, indiferent de ceea ce avea să urmeze". E totuși mai puțin spus decât că un scriitor de azi este cel mai mare, indiferent de ceea ce va mai scrie. Dar apropierea enunțurilor se resimte.

Modelul Pessoa e urmăritor și în abordarea lui George Bacovia, de regulă stereotipizat în monoton ori monocord: el „a reușit – doar prin propriul său talent – să refacă, pe teren românesc, peisajul poeziei europene contemporane". Talentul ajunge singularizat în absența culturii poetice adânci. Meritul este strâns legat acum de timp, de cronologie, evident privind retrospectiv. Talentul poetic, spectral-european, l-a purtat pe Bacovia cu 20 de ani înaintea lui Blaga, Barbu, Philippide. Ceva invariabil depășește totuși variabilul și produce revenirea la monotonie. Bacovia își exercită talentul plural pe linie de creastă europeană printr-o „operă de artă semnificativă, o poezie de valoare", doar în ton „negru-plumburiu". Poezia exprimă un bolnav însingurat aproape în invizibil. Se constată la el „solipsismul maladiv" și „obsesia ascunzătorii". Mizerie, întuneric, suferință, disperare, monotonie, iată ce anume compune sau conține Bacovia, tot izolat, singularizat, un „caz neobișnuit". Performanța impresionantă e alcătuită însă de o parte foarte mică a unei opere, ce-i drept, și ea restrânse. Un închis în propria cauzalitate și propria finalitate, dar nici măcar în texte poetice integrale, doar în unele versuri extrem de norocoase? „Scriitor fără precursori și fără urmași, Bacovia a scris câteva versuri extraordinare ce fac din el o mare voce a poeziei noastre." Voce mare, dar rară, cel mai adesea inaudibilă? Totuși, vocea mare nu rămâne la versurile extraordinare, antologic mai e poetul în „câteva poezii șocante, nu mai mult de zece la număr". Nici așa, însă, nu e sau nu are o voce deplină. Se poate spune astfel despre orice mare poet? De justificat neapărat restul operei, începând cu distanța la care coboară din vârf. Nici o tresărire religioasă, la cealaltă extremă față de Arghezi, Bacovia, consecvent, „a respins pentru totdeauna ideea de divinitate". Acum, spre deosebire de comentariul la Arghezi, cuvântul „divinitate" apare scris cu literă mică. De ce, reperul nu e identic? Nemetafizicul Bacovia a fost doar om sau doar uman, angoasat, închis, ascuns în el însuși. „A optat pentru luciditate măruntă și disperată." E chiar morbid în *Cuptor*, *Finis*, *Poem în oglindă*. De urmărit, spre deosebire de stagnarea în operă a lui N. Manolescu, și dincolo de volumul *Plumb*. Însă istoricul literar ne duce și ne întoarce cu vorba. Monotonia (e uitat europeanul pluriform din instinctul talentului), trece la uneltele sale stilisticianul, ajuns acum istoric de sinteză, e „programată", realizată prin „anafore și epifore, refrene, aliterații". Efectul e unul de „apologie delirantă a obscurității totale". M. Zamfir analizează limbajul câtorva poezii. Caz rar, la aceeași proporție, într-o istorie a literaturii. Remarcă „provocarea senzației calculate de monotonie". Deși minimalismul nu e în principiu monoton, „formula minimalistă se îmbină cu repetițiile savante". Minimalist, cu suflu scurt, Bacovia atestă că există și tradiționalism „eșuat". Depășește „lumea simbolistă" (dar există o astfel de lume și nu o poetică?), spre „o caricatură aproape expresionistă", reliefată prin „inovațiile tragice". Să rămânem la opera ca lume reală estetic, posibilă ontologic. Ce are aceasta propriu lui Bacovia? „Lumea poeziei sale e o lume a incertitudinii fundamentale și, în afara propriei sale nefericiri existențiale, poetul nu are nimic de spus." Dincolo de unele nuanțe, vedem că în esență la fel notează Zamfir la Arghezi și la alții: incertitudinea emblematică.

Neobișnuit, izolat, nu prin operă, Ion Barbu e „atipic", o știm, prin renunțarea la poezie. Publică un volum și se retrage după reușită, nici măcar într-un deceniu, timp în care și-a creat și ucis formula. Unică formulă? Corectura critică e aplicată în abstract, într-un fel de generală referențialitate. Eroarea exegeților ar fi fost aceea de a-i conferi lui Ion Barbu celebritatea dorită, dar ca „poet modernist-ermetic". A primit accesul la statutul emblematic: „Poetul-simbol al modernismului". M. Zamfir însuși admite că este „primul modernist integral", dar îi retrage locul fix, neagă formula (poetica) unică, îi conferă hibriditate și spectralitate creatoare (în timpul limitat al activării literare), urmărindu-l cum „reface traseul din romantism până în modernism". Modernistul așa-zis integral, iată, integrează, ca un postmodern (mod dezagreabil noului istoric literar), poetici istoricizate (postură larg agreată în nu puține cazuri ale acestei sinteze). M. Zamfir mai săgetează exegeza barbiană, afundând ermetismul. Originalitatea poetului *Jocului secund* rezidă în „brodarea poeziei pe fir epic". (În paranteză să spun că aceeași remarcă revine și la alții, începând chiar cu Arghezi.) Stilistica (vom vedea altundeva) nu ezită să-și ia partea. Chiar dacă se întrevede în metodă o schemă larg, nu și adânc, uniformizatoare. Nu doar la Barbu, dar și la Arghezi sau alții, citim despre cunoașterea înecată în „oceanul incertitudinii". Raportul poetic în universal al lui Ion Barbu este extins: ezoterism (blavatskism), dincolo de modurile literare, ocultism poetic sincron cu Yeats, după Blake și John Donne. Apoi, reperul obsedant: F. Pessoa. E (d)enunțat un fals mister seducător, rezultat dintr-un amestec între „incertitudinea mesajului și melodicitatea versului".

Nu departe de Arghezi și Bacovia, Lucian Blaga ar scrie „o poezie <bolnavă>, deprimată de destinul omului pe pământ". O înseninare cunoaște în 1938, apoi în 1943, dar și cei doi poeți abia pomeniți au avut momentele lor similare. Nu este eludată extracția culturală de cuprindere europeană. Nici modelul expresionist răsamintit, mult citații G. Trakl, Fr. Nietzsche. Modul poetic este propriu și tot mai bine deprins. Blaga aduce în limba română o poezie ca glosă filosofică, mult observată, formulă nouă la noi, perfecționată mereu. Unitate de creație poetică, iată: cărțile sale de poezie „descind liniștit unele din altele". Ori: „Poezia lui Lucian Blaga este un soi de *scriptio continua*...". Ea nu e filosofie (nici filosofică?). „Filosofia rămâne la Blaga opera cerebralului, a comentatorului de texte teoretice și a profesorului." Poezia nu e sistemică, dar cum ar putea fi? La bază există ideea comunicării limitate, tehnica „spusului pe jumătate", drama limbajului, rămânerea în sugestie, o „filosofare transpusă în vers" (e probabil filosofică în acest sens). Căderea se produce într-un „retorism naiv și necontrolat". Ori într-o erotică

„pompoasă”, „declarativă”, la începuturi, ulterior Blaga va regăsi erotica sugestivă. Poetul e scos categoric în afara misticii. Într-un fel poate surprinzător: un „agnostic pus pe glume”. (Omul avea umor, mărturisea Ion D. Sârbu, un umor al său. Iată că și poetul îl urmase.) Că trăiește și el, precum ceilalți mari poeți interbelici români, într-o „realitate incertă”, nu ne mai surprinde, în lumina istorică a stilisticii diacronice, care nu colectivizează înainte de a particulariza. Vârful bibliografic interbelic al poetului s-ar afla în *La curțile dorului*, „cel mai reușit volum antebelic”. (Se încurcă termenii, iată: interbelic și antebelic, deși istoria literară ar trebui să se ocupe cu războaiele literare, nu politice.) Nu mistic, dar religios, poetul tot ajunge în „împăcare cu Divinitatea”. Motivarea nu este însă religioasă, într-un mod revelator, ci politică, polemică. Blaga face „pace cu Divinitatea” în comunismul ateu. (Divinitatea apare aici notată cu majusculă, ca la Arghezi, nu cu minusculă, ca la Bacovia.) Blaga este și un poet interzis, de sertar, consistent, nimerind sau numărând și unele capodopere. Există chiar „teritoriul capodoperelor”, în ciclul *Corăbii de cenușă*. Cu un „nou Blaga”, tematic, un erotic fascinant. Un Blaga aflat „în faza capodoperelor” se împarte între eros și thanatos, dacă nu li se dedică deodată.

Ion Pillat a fost un colaborator, nu se spune acum prima oară, neînregimentat la *Gândirea*. Boier fără „revendicări politice”. Cu o respectabilă cultură (de autodidact, ar trebui menționat). Autor de traduceri poetice din câteva literaturi majore. Fără a se lăsa influențat, suntem asigurați. Poet lucid, sever cu sine (nu în totul, se dezice și M. Zamfir), Pillat „s-a considerat (până și el!) un neînțeles”. Autocritica creatorilor de artă este aproape întotdeauna înălțătoare, spun criticii în mod obișnuit. Ce-l particularizează și-l ridică pe poet în fața istoricului literar? Aflăm că o „discreție adâncă” e nota sa esențială. O notă scăzută, s-ar spune. Discretul poate fi simulant, dacă „sfidează moda poetică a timpului (lirismul indiscret, modernismul ofensiv, avangardismul)”. Are oscilațiile sale. Zamfir le indică neutru. Nemarcat de poeții străini, Pillat e apropiat de V. Alecsandri. (Pare că M. Zamfir n-a luat notă de distincția lui N. Manolescu între cei doi, clasicul și modernul, din volumul *Despre poezie*.) Sau e asimilat lui D. Anghel, peste care vine „cu o sensibilitate lingvistică mai pronunțată”. O voință retro, anacronică, se întoarce spre „un clasicism programatic în afara tendințelor generale ale epocii sale”. Un clasicism „sintetic și subtil”. N-ar fi particular la Pillat. Zamfir îl mai concede, entuziast, și altora, chiar dintre interbelici. „Neîmbrățișând nici o modă, clasicitatea le transgresează pe toate.” Clasicitate personală: pe această cale, „poeziile de genul celor ale lui Alecsandri, Coșbuc ori Pillat îndeplinesc un rol major”. Ni se induce un exemplar paradox: Pillat e un poet inactual și de aceea actual. Trece, deci, puntea istoriei literaturii. Vastă și s-ar crede că în totul personalizată, „opera lui Pillat se prezintă extrem de unitară.” Unitatea poetică ar fi tematică, e de înțeles, dacă Pillat lasă „una dintre cele mai <naturiste> opere poetice din literatura noastră”. O „organicitate” izbitoare nu exclude „experiențe variate”. Valoarea, ca la toți marii poeți de aici, este denivelată. Unitatea, organicitatea nu înlătură o „prea multă întindere acoperită de versuri anodine”. Discretului sfidător nu i se potrivesc unele teme. Eșuează în poezia filosofică și istorică. Are, în structură și expresie, o perioadă de concentrare (până în 1930), alta de dilatare, atinge o „strălucire tardivă” în volumul *Balcic*. Nici lui nu-i lipsesc capodoperele. Pe două direcții: capodopere vitaliste și capodopere orientaliste. Istoricul stilistician își ia partea și avertizează: „Capodoperele trebuie căutate atent, deoarece se află bine ascunse.”

O dată în plus, se observă că Alexandru Philippide, ca Ion Pillat, cunoaște marea poezie a lumii și traduce din ea. E și el poet de „factură specială”, mereu izolat. Poezia („philippină”, epitet recurent, de ce nu philippidiană?) e amprentată de „elitismul instinctiv”. El rămâne, mai presus de orice, „aristocratul mereu egal cu el însuși, discretul poet de mare clasă care a căutat mereu umbra și a ocolit piața publică”. N-a fost, totuși, academician al R.P.R.? M. Zamfir, apoi, nu știe sau desconsideră intervenția sa împotriva onirismului lui Dimov și Țepeneag, în favoarea visului politic totalitar. Mare poet, „în ciuda ricanărilor postmoderne”. (Iată defazarea istoricului literar cu miză pe rezistența la timp, dar într-o formă trans-temporală, „peste mode și timp”, într-o sincronie a valorii testată prin stilistica diacronică). Axiologia nu poate fi în clivaj cu ea însăși. Postmodernitatea nu anulează modernitatea, i se opune poetologic, nu axiologic. Valoarea este desigur variabilă, dar nu cunoaște apocalipsa. Al. Philippide lasă cu pregnanță „o poezie intelectualistă, de modernitate subtilă, discretă, bine ascunsă”. Sunt acestea trăsături, etichete neexplicate, inefabile, aproape toate canonice, în *Scurta istorie*. Abstract, atemporal, s-ar putea spune că de aceea actual, poetul de față țintește și cucerește „un fel de esență a Poeziei cu majusculă”. Distilează intens, până la „a șaptea esență”. Esența e aici tot un termen canonic. Alt termen similar este filtrul. Poetul filtrează, nu – surprinzătoare alternativă – copiază. Nu incertitudinea, ci irealitatea constituie efectul. „Rodul acestei alchimii: iluzia că s-a atins o esență atemporală extrasă din cele mai nobile surse.” Iluzia, ca atare, a poeziei, e tratată cu distincție eminamente pozitivă. E și aceasta o marotă a istoricului literar stilistician. Spațiul poetic: nici sat, nici oraș, un fel de naturism, altfel decât al lui Pillat, ruralul exclusivist, dacă nu universalist. Expresia nu e total ireproșabilă. „O anumită pornire spre grandilocvență va exista întotdeauna” la Philippide, probabil tolerabilă, afină cu cea a exegetului însuși. Elitistul instinctiv se dedă și la pitoresc. Întors nu doar în tradiționalism (nu se distinge tradiționalismul de tradiție, s-ar putea ca cea din urmă să fie asimilată celei dintâi), poetul resuscită și un anume simbolism, nedefinit procedural sau principial, însă deviat. El calcă, astfel, pe „urmele simbolismului miniatural și discret”. Nu înțeleg bine simbolismul miniatural. Nici cum discreția (care ține aici loc de esențial) i se alătură. Să fie peiorativ spus? Ori, dimpotrivă, elogios? Genul proxim, comun marii poezii românești interbelice, este o poezie care filosofează, cum de pildă nu face Blaga, după un prim volum tradiționalist, despre condiția umană, omul singur, izolat în lume, existențial și moral. Însă un volum, la acest poet, înseamnă o parte semnificativă a întregii opere. Istoricul literar o găsește așa: „o operă poetică monocordă, intensă”. Precum opera lui Bacovia? Nu o spune, află în ea, însă, „tonalități bacoviene”. În această poezie dispusă spre filosofare se decelează „obsesia majoră, dispariția”. Constat că nu altfel decât în alte cazuri: Arghezi, Bacovia. Comună este și „absența Divinității” (majuscula rămâne). E inclusă, fără explicație, în secțiunea interbelică, și poezia postbelică. Atemporalul, *ergo* actualul, poet încheie opera poetică printr-o întoarcere extremă, prin livresc spre antichitate, în „mari construcții cu semnificație filozofică și morală”. Lui i se întâmplă ceea ce nu i se întâmplă lui Blaga: lirismul e concurat oarecum de filosofie.

Vasile Voiculescu este „atipic prin condiția socială și prin traseul evoluției sale literare”. Prin „îndârjire

țărănească", etic intransigent, și-a obținut notorietatea spre 60 de ani. Reușitele poetului ajuns *Cu Shakespeare în inimă* (titlurile date de istoricul literar în marginea operelor scriitorilor aleşi sunt şi ele aşa-zicând alese, bine pozitivate) încep la 1921 şi 1927 (*Poeme cu îngeri*), el însuși deplin arătându-se abia în 1933 (*Destin*). Voiculescu este apropiat explicit acum de modelele Arghezi (religiosul, Divinitatea) și Pillat. E aproape o eroare plasarea poetului în interbelic. Dacă *Pe decindea Dunării* e „aproape o capodoperă", ei bine, în plin comunism de stat, își dă măsura înaltă: „Capodopera *Ultimele sonete închipuite*..., inexplicabilă în absolut, ține de miracol...". Marea poezie a lui, „la nivelul cel mai înalt al poeziei românești", e erotică într-un fel paradigmatic: „un model al iubirii chinuite dincolo de timp și loc, în schema universală". Abstras aşa-zicând istoric, poetul îşi trăieşte în scris iubirea de doi ani, din decembrie 1954 până în decembrie 1956.

„Alți poeți"

Îmi e greu să realizez, cel puțin teoretic, distanța față de prima linie, a „marii poezii", a liniei secundare, pe care se află înşiruiţi şi evaluaţi și „alți", dar atât de puțini, poeți. În ce mod de incluziune? La limita excelenței, s-ar părea. Te poți gândi uneori chiar la limita excluziunii, într-o sinteză și așa de avar selectivă. Aici ar putea fi ea mai cu seamă *alternativă*. În contradicție cu sensul panoramei, acela de lucru sau spectacol total.

Privindu-l pe George Topârceanu, în primul rând suntem asigurați că opera sa trece de orice exigență literară, în al doilea rând că importante sunt trei volume de poezie, iar în final că relevanța scade în cel de-al treilea, *Migdale amare*. Dispunere în trepte, cu revenire la eticheta „noutate frapantă", a ludicului într-o, de altfel general recunoscută, „lirică lucidă și fantezistă". Veselul Topârceanu ajunge larg prins de morbidețe (ca Bacovia?), iar gravitatea îl domină. Şi pe el, „obsesia dispariției l-a chinuit întotdeauna".

Cu o „operă atipică și complexă", Ion Vinea ajunge însă la „alți poeți". Ezitare recunoscută: e un „caz curios, dificil de clasat, dificil de evaluat valoric", constată istoricul literar doritor de exactitate. Prezență reliefată cultural de la 17 ani. Cu „un parcurs poetic atipic și imprevizibil", este o certitudine pe deplin solidificată a poeziei românești. Timpul pentru cei ca el nici nu mai contează. De ce-ar mai conta timpul, când opera contează la superlativ? Vinea a devenit „în afara timpului" și, se precizează, faptul se afirmă semnificativ după mode precum cea *șaizecistă* sau *optzecistă*! În antologie, opera trece doar cu „câteva poezii excepționale". Modalitatea poetică este un nedefinit post-simbolism (cu nici un cuvânt despre avangardism), chiar dacă etichetat pe deasupra personal. Pe lângă „piese antologice", Vinea are și capodopere, iar una e citată: *Celei adormite*. Poetul e rezistent și devine tot mai întărit, în timp i se recunosc mai multe (cuvânt transcris adesea) capodopere. Şi Vinea vine, creator și (auto)critic, pe linia esențială a poeziei, care e pentru M. Zamfir chiar esența poeziei sincronic-diacronice. „Definiția însăși a poeziei demonstrează ingeniozitatea unui poet deosebit: poezia înseamnă imaterialitatea absolută, abstractizarea prin extragerea de esențe." Riscul depersonalizării nu apare alarmant. Nu Topârceanu, ci tocmai Vinea face în poezii „explicit trimiterea la model". Arghezi, Blaga, Barbu, Tristan Tzara, Fundoianu îl acaparează ori li se dăruiește. Și încă, pentru că survine o comparație mai curând concesivă decât elogioasă: Vinea e „un Adrian Maniu infinit mai talentat, mai subtil și mai profund".

Avangarda în poezie e crucificată pe treimea Tristan Tzara, B. Fundoianu, Gellu Naum, sub titlul *Trei siluete de Marcel Iancu*, enigmatic: și acestea doar niște schițe de plastician. Avangarda, ca atare, este în esență un *happening*, o „spectaculoasă acțiune de demolare". Avangarda literară e etichetată cu un franțuzism care posedă o sinonimie lărgită la extrem, potrivită termenului însuşi: „Avangardismul şi-a făcut intrarea *fracasantă* în literele românești...". Majoritar, eșuat, cu pretenții neacoperite. Ies din context cei plecați în exil, în Franța. Nu li se ia avangardiștilor meritul de a fi europenizat literele românești. Talentul modest îi coboară, europenizarea nu substituie vocația. Singura modalitate literară ce-i apare istoricului literar notabilă e scrisul „direct din viață", ca „nouă ontologie".

Ca poet de limbă română, Tristan Tzara, cu o „inspirație sofisticată", e un poet de atmosferă, departe de dicteul automat, ironic și parodic, metaforizant, chiar sedus de rime. (După Mihai Dinu, M. Zamfir subliniază cât de bogată în rime e limba română, care pare a atrage versificația clasică prin pura expresie.)

B. Fundoianu e avangardist doar „ocazional". Îndrăzneț în mesaj și limbajul deopotrivă metaforic și prozaic, clasic în prozodie, se ridică la „versuri antologice". Un psalm din 1917 e „o probă de poezie înaltă și în afara timpului". El, „cel mai talentat" dintre cei trei, pleacă în Franța și-i adoptă limba în 1923, iar restul e filosofie și evident o altă poezie.

Gellu Naum își produce „diluarea exagerată a discursului". Epicizează poetic din 1940, când deviază pe „cotitură" și generează un „stil Gellu Naum". Întârzie în el și „renaște în jurul vârstei de 55 de ani", când, după un exercițiu îndelung, impune (ironie față de scriere și receptare?) „faimoasa formă sincretică" de *pohem*. Constatare: „Naum a fost un fenomen nu doar în cadrul avangardei noastre, ci și în acela al avangardei europene." Concluzie-șoc? Nu, mai curând falacioasă, pentru că cel propus, dacă nu greșesc, chiar de două ori, la premiul Nobel, de U.S.R. (uniune sindical-profesională revendicând și autoritatea valorizării), „nu a fost un mare poet...". E coborât chiar la limita grafomaniei: „A scris enorm, dar repetitiv, lăsând impresia că nu se poate opri din scris." Unele volume din comunism, într-adevăr, nu-l fac rezistent, dimpotrivă. Ele sunt partea de jos, nu propriu-zis baza. Ca artă și măiestrie, prețuirea ajunge modică: poetul ilustrează „suprarealismul de nivel mediu". Suprarealismul ajunge „asociat – în ultimii săi ani – cu invențiile postmoderniste de care nu s-a simțit niciodată prea departe". M. Zamfir nu îndepărtează postmodernismul de o altă modă înghițită de timp. Oarecare contradicție cu cel care scrie există și în acest enunț părând că ridică omul și nu dă mare șansă operei: „Astăzi îi admirăm lui Gellu Naum mai degrabă traseul biografic și consecvența decât opera poetică propriu-zisă." Prin tratamentul istorico-stilistic, nu doar Naum naște nedumerirea asupra criteriului selectiv din această *Scurtă istorie*... Iar acel criteriu menționat e actualitatea prin atemporalitate, înscrierea de urme vizibile și ca atare chiar urmărite.

Marian Victor BUCIU

* Fragmente din studiul *Mihai Zamfir într-o (ne)obișnuită istorie a literaturii române*

într-o mie de feluri pot muri

aş putea să mor de sinuzită
să mă nimerească un glonţ
să cred în minciuna că dincolo m-aşteaptă părinţii
fără hrană fără apă fără poezie
de altfel nu mi-am cunoscut mama biologică
mama naturală căreia nu i-a reuşit avortul
în dreptul tatei stă scris negru pe alb: pages _links
casa mea este insomnia unui căutător de comori
aş putea să mor şi dintr-asta
să se prăvălească peste mine un cufăr
în care dumnezeu stă chircit
într-o mie de feluri aş putea să mor
dar m-agăţ de picioarele tale
picioarele alea care nu lasă urme
avem un drum de parcurs my love
şi hai să-l facem împreună
într-o alchimie somnambulescă
mişcă-ţi degetele
apasă-mi pieptul
să vezi ce dragoste frumoasă ţâşneşte
cum ţi se lipeşte ea de tot corpul
asemenea mierii sub claviculă
dulci sunt umerii dulci
într-o mie de feluri pot muri.

acest fel de dragoste

şi voi trăi într-o zi bucuria de a mă afla lângă tine
gustul acelei dimineţi când nu mai am nimic de făcut
nimic de spus tu o să mă vezi cu alţi ochi
mâinile care deopotrivă au mângâiat şi au lovit
mâinile
nu vor mai fi grinzi de susţinere pentru case plutitoare
voi trăi într-o zi bucuria de a părea atât de subţire
încât să-ţi trec prin cercurile respiraţiei
desăvârşită acrobaţie a supunerii
aerul va curge dintre stativele cu hărţi
în formă de patrie
eu o să mă aşez pe jos nemişcată
până îmi vor da frunze
până mă vor paşte turme de erbivore cu clopoţei la gât.



vis

printre multe vise frumoase am avut şi unul
de-a dreptul cumplit. se făcea că mă născusem fără mâini.
şi treceam pe lângă oameni singuri.
îşi spărgeau singurătăţile între măsele.
scuipau coji cu sânge. cojile se umflau
ca nişte baloane în aer. îi ridicau pe oameni
deasupra pământului. aş fi vrut să-i mângâi.
dar cum nu aveam mâini, ei se înălţau tot mai sus,
desenam cercuri cu degetele de la picioare.
să nimerească la coborâre în ele.
ca într-un adăpost inutil.
oamenii se înălţau. se înălţau către o stea.
spuneau că este a lor. că îi aşteaptă.
m-am trezit din vis. de-a dreptul cumplit.
mi se tocaseră măselele lângă mine (de unde?)
două proteze pentru mâini
asta pentru că sunt vulnerabilă.
de cele mai multe ori pur şi simplu nu fac altceva
decât să mă plâng că nu ajung la oamenii aceia
s-a mutat fiecare în câte-o stea
am început să cred că nu am mâini
doar aceste două proteze acţionate de arcuri cosmice
eu aici şi oamenii acolo.
facem schimb de cuvinte ca de nişte rachete

Gela ENEA

Scriitorul argeșean Mihail Soare, laureat al unui concurs național

În cadrul manifestărilor ocazionate de Târgul Internaţional Gaudeamus, duminică, 26 noiembrie a.c., în prezenţa unui numeros public, a avut loc festivitatea de decernare a premiilor **Concursului Naţional de Proză Scurtă „Nicolae Velea"**, organizat de Revista „Arena Literară", director Nicolae Roşu, şi Asociaţia Difuzorilor şi Editorilor-Patronat al Cărţii, preşedinte Lucia Ovezea.

Juriul, format din scriitorii Aureliu Goci, preşedinte, Victoria Milescu, Paula Romanescu, Victor Atanasiu, Nicolae Dan Fruntelată, Lucian Gruia, Emil Lungeanu şi Gelu Negrea, în urma deliberărilor privind cele 115 proze primite în concurs, însumând peste 1.150 de pagini, l-a desemnat drept câştigător „detaşat" (aprecierea aparţine criticului Victor Atanasiu) pe scriitorul argeşean **Mihail Soare**. Textul premiat a fost „Frizerul, cu viaţa şi morţile lui". În justificarea jurizării sale, Victor Atanasiu a notat: „O proză excepţională, profundă, excelent conturate protagonistul şi mediul, relaţia protagonist-mediu, comedia stereotipiei situaţiilor".

La festivitate au mai vorbit criticul Aureliu Goci, preşedintele juriului, şi Emil Lungeanu, care au reliefat calitatea prozei câştigătoare, referindu-se contextual la surprinzătoarea polivalenţă a autorului, cunoscut ca poet remarcabil, prozodist şi publicist, posesor al unei „autentice opere" (Emil Lungeanu), „mereu unic şi surprinzător" în tot ceea ce scrie (Aureliu Goci).

Reporter

Lansare de carte cu vampir la Biblioteca Județeană Argeș

Stelian Tănase şi **Elena Vijulie**, cunoscuţi scriitori şi oameni de presă, împreună cu **Marilena Ion**, ca reprezentantă a editurii-mamut RAO şi, totodată, o excelentă traducătoare din limba franceză, au fost principalii actori ai lansării cărţii ***Nocturnă cu vampir. Opus 1***, scrise de Stelian Tănase. O carte cu un titlu straniu pentru aceste vremuri digitale. Prozatorul mai semnează, împreună cu Elena Vijulie, volumul ***Dinastia***, apărut la aceeaşi editură. Evenimentul s-a petrecut joi, 1 februarie, la Biblioteca Judeţeană Argeş.

Despre *Nocturnă cu vampir* au vorbit, la obiect, Denisa Popescu, care a pedalat pe sexismul cărţii, punând în balanţă „partidele de sex” şi alegerile morale, Mihail Sachelarie, care a încercat să decodeze câteva semnificaţii ale încurcatului thriller, Jeane Harris, traducătoarea în limba engleză a romanului, care a opinat că succesul cărţii stă în intriga pe care prozatorul a reuşit să o construiască şi, în fine, autorul, care ne-a dezvăluit obiectivele şi tehnicile pe care le-a folosit în construirea romanului său. Să-i urmărim, aşadar, arta acestei cărţi, expusă chiar de Stelian Tănase, atât cât am putut prinde din ultimul rând al unei săli pline ochi.

Arta postmodernistă a thrillerului cu vampir, în viziunea autorului

„Cred că eu sunt unul dintre cei care ştiu destul de multe despre cartea pe care am scris-o... Mi s-a spus că sunt un autor dificil. Asta pentru că fiecare carte a mea are o altă reţetă. Eu scriu mereu altceva. Şi dacă cineva mi-ar citi romanele fără să vadă numele meu pe copertă, ar spune că ele sunt scrise de autori diferiţi. Fireşte, ceva numai al meu rămâne în toate romanele, altfel nu aş mai fi eu.

Cu privire la thrillerul *Nocturnă cu vampir*, am avut câteva obiective. Mai întâi, am vrut să scriu un roman *popular*. Fireşte, nu un roman popular în privinţa coborârii calităţii sale, ci popular în sensul comunicării şi al accesibilităţii. Romanul trebuie să fie un pod, o punte între autor şi cititor. Aşa cum sunt, să spunem, romanele lui Dickens. Un comentator italian a observat că sunt dickensian. Şi aşa este! În România nimeni n-a remarcat acest lucru, pentru că cei care fac critică la noi nu citesc romanele despre care ei scriu...

Scriitorii români vor să ia Premiul Nobel sau alte premii literare. Nu cred că acesta ar trebui să fie scopul lor. Eu cred în scriitorul care scrie despre dumneavoastră, despre viaţă. Eu vreau să fiu un scriitor *citit* de contemporanii mei. Şi, în acest sens, observ că scriitorul român a pierdut contactul cu cititorii. Distanţa dintre autor şi public se măreşte. Poate că şi din cauza publicului, pentru că avem cei mai mulţi analfabeţi din Europa. Avem cele mai puţine titluri de carte, cele mai mici tiraje, cei mai puţini cititori dintre cititorii ţărilor europene. Asta conform statisticilor publicate de Bruxelles şi chiar de Ministerul Culturii, acum vreo patru ani.

Ca autor de roman, trebuie să stai, să te fixezi, în miturile mari. Pentru noi, cel mai important este *mitul vampirului*. Este Dracula. Dacă în străinătate întrebi pe cineva ce ştie despre România, el îţi va spune: Dracula, Ceauşescu şi Nadia Comăneci. De aceea, mi-am spus că trebuie să scriu despre mitul vampirului. Fireşte că scriu altfel, deşi m-am informat atent în legătură cu acest mit. La mine, acţiunea se petrece în Bucureşti. Nu în Bucureştiul vilelor sau al elitelor, ci în Bucureştiul de margine, atins de rugina socială şi de bolile societăţii «democratice». În Bucureştiul gotic, negru.

Mi s-a reproşat că romanul este vulgar. Dar eu nu scriu după DEX. Limba romanului este cea de pe stradă, din autobuz, din baruri, din crâşme. Maestrul meu este Caragiale. Îl consider cel mai mare scriitor român. El a respins limba cultă şi a scris în limba cafenelelor. Ca şi el, eu scriu în limba vie. Scriitorul nu inventează doar o poveste, ci şi o limbă. Un scriitor trebuie să folosească limba reală, iar nu DEX-ul.



Denisa Popescu, Jeane Harris, Stelian Tănase, Mihai Sachelarie.

O altfel de carte este însă *Dinastia*, în care povestesc, pe înțelesul tuturor, viața celor patru regi; o carte pentru care am consultat informația de bază, primară, din arhive. Știți că eu sunt regalist. Ba, mai mult: sunt mihăist. Este o carte pe care trebuie să o citiți. Și pe care trebuie să o dați și copiilor să o citească, pentru ca ei să afle adevărul despre regalitate; și despre regele Mihai, pe care Partidul Comunist și Securitatea l-au denigrat în fel și chip, născocind-i o viață amoroasă imorală și o plecare din România «cu un tren de aur». Un film cu povestea regilor, pentru care am scris textul, se află și pe You Tube."

Problemele poeticii postmoderniste

Din discursul lui Stelian Tănase înțelegem că un romancier nu este total furat de condeiul său, ci că el este destul de atent și la modul în care își construiește opera, deci la arta sa. Ce-am avea de spus cu privire la ea?

Mai întâi, instalarea autorului și a romanului său în mitul vampirului și exploatarea la sânge a acestei teme nu sunt, neapărat, și soluția romanului, în general, ci doar soluția lui Stelian Tănase pentru cazul *acestui* roman. De ce trebuie ca eu, scriitorul, să îi livrez cititorului în continuare aceeași fantasmă, despre care nici nu cred că reprezintă, așa, până în rărunchi, spiritul nostru sau spiritualitatea, în general?

Marile romane se adapă din marile teme și din harul special al autorilor, nu neapărat din miturile spectaculoase și populare. Iar succesul, așadar marele tiraj vândut al unei cărți, nu probează neapărat valoarea acelei cărți. În tiraj mare se vând mai ales cărțile modeste.

E adevărat că literatura *postmodernistă* e definită în primul rând de preluarea unor mituri, de redimensionări ale lor și chiar de rescrierea unor romane de succes anterioare, de pastișe, amestecuri de problematici și de tehnici narative, de reelaborări. Dar aceasta este, în mare, o poetică a oboselii, a epuizării, a crizei creatoare și literare. Cu toate că există și excepții reușite. Dar în acest caz intră în ecuație talentul romancierului!

O altă problemă ar fi aceea a popularității. Grija excesivă pentru publicul cititor, care nu trebuie deranjat sau „agresat" cu problematici profund existențiale, subtile, de destin, va avea drept consecință perpetuarea unui public modest, fără pretenții spirituale. Poate că trebuie să ne zgâlțâim puțin cititorii, adică să-i provocăm. De ce trebuie să fac eu, ca romancier, sau ca poet, jocul cititorului străin, care nu a auzit, cu privire la România, decât despre Dracula, Ceaușescu și Nadia Comăneci?! Pe mine mă interesează cititorul isteț și sensibil, care firește că are o oarecare experiență de lectură. Nu scriu pentru analfabeți, dar nici pentru alfabeții care de la terminarea școlii sau a facultății nu au mai citit nicio carte. Pentru că dacă nu au citit nicio carte din pura plăcere de a citi, cu siguranță nu mă vor citi nici pe mine, oricât de bună ar fi cartea mea.

Literatura, ca și oricare altă artă, se adresează, vai!, tuturor, dar nu este chiar pentru toți. Trebuie să ai o oarecare instrucție și sensibilitate. Altfel, treci ca gâsca prin apă. Iată de ce pledoaria pentru romanul popular și pentru cititorul popular poate că ar trebui revizuită. Dar acest lucru îl știe foarte bine Stelian Tănase, care cu privire la *Corpuri de iluminat* și *Luxul melancoliei*, romanele sale de forță, nu și-a făcut atâtea probleme cu privire la cititor și la popularitatea scrierilor sale.

„Eu nu scriu după DEX", spune Stelian Tănase. Și totuși, cele mai multe dintre cuvintele romancierului se regăsesc fără probleme în DEX. Ceea ce nu găsim însă în DEX este frazarea, sunt expresiile pe care le folosește Tănase. Dar asta e altceva! Pentru că de la cuvânt, deci de la lexic, la frază, și de la frază la expresiile mai mult ori mai puțin sexiste, este o oarecare distanță. Distanță ce este acoperită chiar de arta scriiturii lui Stelian Tănase.

„Maestrul meu e Caragiale. Îl consider cel mai mare scriitor român. El a respins limba cultă și a scris în limba cafenelelor." Și totuși, o multiplicare la scară națională a limbii și a problematicii lui Caragiale ne-ar distruge literatura prin uniformizare și, în final, prin plictis. Limbajul lui I.L.C. nu este singurul limbaj al prozei/comediei, ci doar unul dintre ele, iar prozatorul care îi succede lui Caragiale nu este obligat să îi preia nici limbajul, nici problematica. Literatura românească se reduce la o literatură tip Caragiale, iar Caragiale nu este totuși reprezentativ pentru literatura noastră.

Un autor de preț care stă în umbră

Cu privire la *Dinastia*, o carte excelentă, ar fi de remarcat că ea îi are ca autori pe Stelian Tănase și pe Elena Vijulie. Ce știm despre coautoarea cărții? „Elena Vijulie este jurnalistă. A



Elena Vijulie



Virgil Diaconu, Elena Vijulie, Liliana Rus.

lucrat opt ani la Radio BBC, apoi doi ani în presa scrisă. De șapte ani este realizatoare de televiziune. De cinci ani lucrează la Digi 24. A făcut studii de Istorie şi Ştiinţe Politice şi este realizatoarea unor serii de documentare legate de Regatul României și de evoluţia regimurilor comuniste în Europa Centrală și de Est. Cartea aceasta marchează debutul editorial al autoarei", aflăm de pe coperta a patra a volumului.

Am urmărit-o pe Elena Vijulie în multele ei intervenţii şi emisiuni politice pe care le-a realizat la televiziunea în care lucrează. Atitudinea şi competenţa ei sunt ireproşabile. Ţin minte că la fel de informat a vorbit şi despre rege. Iată de ce cred că prezenţa ei pe copertă nu este decorativă şi că ar fi meritat o atenţie mai mare din partea înstelatului* Stelian. Nu voi omite totuși faptul că, deși invitată să spună câteva cuvinte despre *Dinastia*, ea a refuzat. Probabil că nu a vrut să rupă nici cel puţin o aşchie din gloria prozatorului. Sunt oameni care te cuceresc prin competenţă, atitudine verticală, măsură, decenţă, normalitate comportamentală, deschidere spre dialog. Cel puţin aşa am cunoscut-o la evenimentul de joi seara pe Elena Vijulie; dar şi pe Marilena Ion, reprezentanta Editurii RAO și colaboratoarea *Cafenelei literare*, despre care, discutând numai prin email-uri, nu ştiam mai nimic. Nici cel puţin cum arată.

Despre ce este vorba în cartea celor doi autori? Să lăsăm să vorbească însăşi editura: „*Dinastia* nu este un tratat academic pentru cercuri restrânse de cititori, ci dimpotrivă, este o carte scrisă pe înțelesul tuturor, dedicată marelui public. În paginile ei se găsește povestea nespusă a celor patru regi și a împrejurărilor omenești pe care le-au înfruntat și care i-au dus pas cu pas la scrierea unei mari și fericite istorii – poate una irepetabilă."

Concluzii? O seară-eveniment autentică, cu autografe, fotografii, cu prieteni noi, inteligenţi, modeşti, normali comportamental, verticali prin atitudinea pe care o iau în presa scrisă şi audio-vizuală, dacă ne referim la Stelian Tănase şi Elena Vijulie. Totul, alături de două cărţi ireproşabile editorial. RAO este, ca întotdeauna, la înălţime. Mai puţin momentul Voiculescu, desigur.

Virgil DIACONU

* *Înstelatul* vrea să spună *gloriosul*, iar nu altceva.

Five O' Clock cu Ion Ladner

Romanul **Oglinzi** de **Ion Ladner**, continuare a primului său roman intitulat „Linda", este un product cultural-literar de o galanterie desăvârşită. Supleţea scriiturii, echilibrul compoziţional măiestrit între *descriptio*, *inventio* şi arta dialogului ne revelează un talent ardent, întruchipare postmodernistă a proustianismului de odinioară, un roman de atmosferă, plin de artificii stilistice, însă deloc afectat, prezumţios sau vetust, aşa precum o însemnată literatură intimistă nu mai poate în zilele noastre să capete interes sau promovare.

Campion al normalităţii, deopotrivă discret şi imprevizibil, Ion Ladner adoră atmosfera de five o'clock în plin secol al postmodernităţii în care idiosincraziile tolerabile ale subiecţilor umani nu mai constituie materie primă pentru literaţi. Goana după succesul formal nu este susceptibilă în cazul lui Ion Ladner. Poezia scriiturii lui Ion Ladner este una a vieţii imediate colorate discret şi subtil de mondenitate, pigmentată de tropisme logice şi algoritmi stilistici de pură invenţie artistică.

Pe undeva americanizat în trendul său artistic, scriitorul prizează mediile cele mai colorate atât ca natură, cât şi ca moravuri. Cuvântul liber este pandantul raţionamentelor canonice care nu lipsesc din fronda sa intelectuală, altminteri dulce şi adorabilă ca un cuplet de operetă. Iraţionalul, observabil în conduita sa subtilă, capătă valenţe de palimpsest fantast, autorul fiind vizitat de muzele frumoasei nebunii a sentimentelor de iubire, dar, o dată cu acestea, de spleen delicios, de îndoială, de deghizări convertite în confesiuni, de quiproquo-uri uşurele, de figuri de stil improvizate în voluptatea limbajului sprinţar.

Om al realităţii palpabile deopotrivă, scriitorul identifică unităţile de timp, loc şi acţiune într-un soi de neoclasicism al scriiturii, nelipsite de *chart*, *plaisirs et folies du langage*, *extase*, *delices*, *effroi*, *absurdite, calembours* ş.a.

Duioşia, trăsătură a oamenilor vii şi sensibili la culorile strălucitoare ale *loisir*-ului, este adeseori simţită de autorul – narator ca o mască delicioasă a unui sentimentalism excesiv, drapat de volutele unui umor magistral, când glacial, când burlesc, când candid, când ironic, după imperativele textului. Autorul personaj asimilează varii posturi, însă în speţă arta dialogului îl face să fie inimitabil şi inconfundabil, plăcerea autoidentificării printre variile sale personaje convertindu-se într-una din sursele originalităţii sale.

Prof. Dorina Mihai MOISE

Spiritul meu de păianjen

Trebuie să credeţi: în sala de așteptare din gara orașului nostru a fost instalată o *Bocca della verita*, imitând perfect monumentul din Roma. Da, e *gura adevărului*, doar că acum introduci bani și primești un bilețel cu viitorul tău descris pe îndelete. Nu, nu e ca pe vremuri, vreun detector de minciuni, că ţi se tăia mâna introdusă prin fanta gurii sculptate, când spuneai ceva neadevărat. Acum e o... afacere, cineva câștigă bani pe seama credulității unora.

Spiritul meu de păianjen mă trimite la pândă. Nu, nu o pânză otrăvită, ci o observație profundă. Stau în sala de aşteptare, de parcă aş fi un călător oarecare. Să-i văd pe naivi, să râd de ei. Să mă amuz, desigur. Uite, o biată femeie citește biletul scuipat prin gura prezicătoare. Plânge? Ce ai, femeie? - o întreb. Se prăbușește pe scaun, lăsând bilețelul jos. Îl recuperez și citesc: „Vei muri mâine, după ce sora ta va avea un accident de mașină, iar soţul tău va suferi un atac cerebral. Dar vei avea un loc asigurat în paradis, pentru generozitatea ta".

Un bărbat râde puternic. Ce ai, omule? - întreb. Îmi întinde biletul: „Acum, când tu stai în gară, nevasta ta face amor cu vecinul". Eu nu sunt căsătorit – îmi spune el.

Mă ambiționez și introduc bani, apoi primesc bilet: „Ești un bou, îmi analizezi afacerea, tâmpit ce ești, stai în gară de parcă ai fi vreun jurnalist, dar maică-ta a murit acum!". Râd și o sun pe mama. Nu răspunde. Intru în panică. Iau un taxi, dar spaima continuă.

Alexandru JURCAN

S-au întâmplat la Centrul Cultural Piteşti

■ 2 februarie: Proiectul cultural-educativ *Viaţa merge înainte*, susţinut de poeta Simona Vasilescu. Invitat: terapeutul Marian Gherghina. Organizator: Centrul Cultural Piteşti.

■ 6 februarie: Cenaclul *Armonii Argeşene*. Prezentarea cărţii de poezie *Prin labirintul vieţii*, de Doina Panaete, şi vernisajul expoziţiei *Simfonia Doinei*, al aceleiaşi artiste. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti, Liga Scriitorilor Români-Filiala Argeş şi redacţia revistei *Carpatica*.

■ 8 februarie: Colocviul cu tema *O istorie a copilăriei în Evul Mediu*, în cadrul proiectului cultural-educativ, sub genericul *Istorie şi istorii cu Marin Toma*. Organizator: Centrul Cultural Piteşti, prin Clubul de Istorie *Armand Călinescu* şi redacţia revistei-document *Restituiri Piteşti.*

■ 9 februarie: Lectură publică din volumul III de poezie *Imprimăm floarea vieţii*, de Simona Vasilescu. Organizator: Centrul Cultural Piteşti.

■ 12 februarie: Colocviul cu tema *Vise, dorinţe, iluzii,* în cadrul proiectului cultural-educativ *Armonie şi stil de viaţă cu Adina Perianu.* Organizator: Centrul Cultural Piteşti. Coordonator: dr. ing. Adina Perianu, specialist în horticultură.

■ 13 februarie: Proiectul *Cultura Violenţei şi Violenţa Culturii*, cu tema *Frică şi Speranţă*, avându-l invitat pe rabinul Eliahu Caufman. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti şi Clubul Româno-Arab de Cultură şi Presă. Coordonator: jurnalistul şi scriitorul Ahmed Jaber.

■ 14 februarie: Vernisajul expoziţiei de pictură, pastel şi acuarelă *Aripi de curcubeu*, al artiştilor plastici Juliana Chuaibi şi Gheorghe Dăscălescu. Organizator: Centrul Cultural Piteşti. Coordonator: Carmen Elena Salub.

■ 15 februarie: Clubul literar-artistic *Mona Vâlceanu*, având-o invitată pe scriitoarea Marilena Lică Maşala, cu prezentarea volumului de proze *Trecutele găsiri*. Vor participa soprana Violeta Stan şi profesoara Ilzi Sora, pian. Organizator: Centrul Cultural Piteşti. Coordonator: scriitoarea Mona Vâlceanu.

■ 16 februarie: Spectacolul muzical-literar-artistic sub genericul *Numai iubirea*, susţinut de Trupa de Teatru *Robertto*, coordonator Robert Chelmuş. Organizator: Centrul Cultural Piteşti.

■ 20 februarie: Simpozionul cu tema *Omul extremelor sexuale: pedofilul şi gerontofilul*, în cadrul proiectului de dezvoltare personală, sub genericul *Feţele Omului*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti şi Direcţia de Sănătate Publică Argeş. Coordonator: psihologul clinician Radu Vasile Şerban, din cadrul DSP Argeş.

■ 22 februarie: Simpozionul cu tema *Migraţia şi asistenţa socială*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti, Asociaţia Solidaritatea Umană *Nova* Piteşti. Parteneri: Inspectoratul Şcolar Judeţean Argeş, Agenţia Judeţeană de Ocupare a Forţei de Muncă Argeş, Direcţia Generală de Asistenţă Socială şi Protecţia Copilului Argeş, Universitatea Piteşti, Serviciul Imigrări Argeş. Coordonatori: Carmen Elena Salub şi preşedintele fondator ASUN, col. (r) Niculae Jianu.

■ 24 februarie: Manifestări cultural-artistice dedicate Dragobetelui, sărbătoarea iubirii la români.

· Spectacol de folclor coordonat de profesorul de canto popular Valentin Grigorescu.

· Spectacol aniversar, prilejuit de împlinirea a 10 ani de la înfiinţarea Grupului Folk P620, coordonat de cantautorul Tiberiu Hărăguş.

Organizator: Centrul Cultural Piteşti. Locul desfăşurării: Centrul Multifuncţional Piteşti.

■ 26 februarie: Conferinţa tematică sub genericul *Piteştii şi Marea Unire*. Organizator: Centrul Cultural Piteşti. Coordonator: lector univ. dr. Marin Toma, redactorul-şef al revistei-document *Restituiri Piteşti.*

■ 28 februarie: Lectură-spectacol din cele mai recente creaţii ale poetului şi graficianului Florin Nicolescu, având-o invitată pe poeta Simona Vasilescu. Organizator: Centrul Cultural Piteşti. Locul desfăşurării: Sala Ars Nova. Coordonator: Carmen Elena Salub.

APARIŢII EDITORIALE: revista lunară de literatură *CAFENEAUA LITERARĂ* nr. 2/2018, revista lunară de cultură *ARGEŞ* (nr. 2/2018).

Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de **Centrul Cultural Piteşti** sub egida **Consiliului Local Piteşti** şi a **Primăriei municipiului Piteşti**

Fondată în ianuarie 2003

REDACŢIA

Director: Virgil DIACONU
Redactor-şef: Marian BARBU
Redactori: Nicolae EREMIA
Gheorghe FRANGULEA
Ion PANTILIE
Denisa POPESCU
Liliana RUS
Florian STANCIU
Corespondenţi:
Elisabeta BOŢAN (Spania)

Culegere:
Ioana NACIU

Corectură:
Lucian PÂRVULESCU

Tehnoredactare:
Simona FUSARU

Prezentare artistică:
Virgil DIACONU

ADRESA REDACŢIEI:

Centrul Cultural Piteşti,
Cafeneaua literară,
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1,
sc. C, et. I, Casa Cărţii, 110013,
Piteşti
Tel./fax: 0248/216348

http://www.centrul-cultural-pitesti.ro

Cont: 50104122256,
Trezoreria Piteşti
ISSN: 1583-5847

Responsabilitatea asupra conţinutului textelor revine autorilor, conform legii. Autorii pot avea şi alte opinii decât ale redacţiei.

Manuscrisele primite la redacţie nu se înapoiază.

Tiparul executat la S.C. Tiparg S.A., tel.: 0248/221.348, e-mail: office@tiparg.ro.

Revista nu publică decât texte originale, deci care nu au mai apărut în alte publicaţii.

Zece ani de la moartea pictorului Gheorghe Pantelie…

În această lună se împlinesc zece ani de la plecarea dintre noi a pictorului Gheorghe Pantelie… Deşi a fost considerat un artist remarcabil, Gheorghe s-a îndoit ani de-a rândul de arta sa, căutându-şi în permanenţă un mod de a fi, propria pictură, în multele şi contradictoriile feluri de a fi ale picturii, unele dintre ele greu de acceptat. Gheorghe purta nesfârşite discuţii teoretice asupra picturii, asupra problemelor ridicate de ea. El picta, distrugea şi o lua de la capăt. Numai în ultimele săptămâni ale vieţii sale, deci la 67 de ani, când lucra pentru ultima sa expoziţie, a putut spune: „Abia acum am înţeles ce este pictura."

Dar cum era pictura pe care ajunsese să o înţeleagă Pantelie? Aceasta reuşise să elimine obiectul, în cele din urmă, lumea, materia şi materialitatea, reprezentarea şi, drept consecinţă, să rămână doar la culoare, la raporturile cromatice, aşa cum muzica rămâne la sunete şi la armonia lor. Ultimele lucrări ale lui Gheorghe Pantelie sunt fără obiect… Sunt doar culoare. Iar culoarea lucrată de el este pictură.

Virgil DIACONU



Poetul Virgil Diaconu şi pictorul Gheorghe Pantelie, în 2005.



